

ALEXANDRE ARNAOUTOVITCH

DOCTEUR ÈS LETTRES

HENRY BECQUE

II

LA FORME — L'ORIGINALITE

PARIS

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

49, BOULEVARD SAINT-MICHEL, V°

1927

NUNC COGNOSCO EX PARTE



TRENT UNIVERSITY
LIBRARY

HENRY BECQUE

II

LA FORME. — L'ORIGINALITE

CET OUVRAGE A ÉTÉ TIRÉ
PAR L'IMPRIMERIE DES PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
A UN EXEMPLAIRE UNIQUE SUR HOLLANDE
A VINGT-CINQ EXEMPLAIRES SUR ALFA CRÈME
NUMÉROTÉS I - XXV
ET A DOUZE CENTS EXEMPLAIRES SUR ALFA
NUMÉROTÉS 101-1200

N° 719

Tous droits de reproduction et de traduction réservés pour tous
les pays, y compris la Suède et la Norvège
Copyright 1927 by les Presses Universitaires de France



HENRY BECQUE EN 1889
PAR NADAR

ALEXANDRE ARNAOUTOVITCH

DOCTEUR ÈS LETTRES

HENRY BECQUE

II

LA FORME — L'ORIGINALITE

PARIS

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

49, BOULEVARD SAINT-MICHEL, V°

1927

PQ 2193. B4 Z52
t. 2

QUATRIÈME PARTIE

LA FORME

141345



Digitized by the Internet Archive
in 2019 with funding from
Kahle/Austin Foundation

CHAPITRE PREMIER

LE STYLE D'HENRY BECQUE

Style d'un auteur dramatique : la part de l'auteur dans le langage des héros. A la recherche de la limite entre le langage parlé et le langage écrit. Le psychologue l'emporte sur le grammairien. — La première manière de Becque. La déclamation et la rhétorique dans *Michel Pauper* et *l'Enlèvement*. — La perfection grandissante : l'écriture exclusivement psychologique; la sobriété et l'intensité de la prose; le lyrisme obtenu par les mots les plus simples, heureusement disposés. Morceaux dignes des meilleures anthologies classiques. Sans chercher de nouveaux signes, Becque « se rattrape » dans l'emploi des anciens.

I

Il est assez facile de saisir les défauts et les qualités du style d'un romancier ou d'un poète. Un dramaturge cependant peut toujours jouir d'une sorte d'immunité, car la nature même du genre le protège : dans ses pièces, ce sont ses personnages qui parlent, son rôle n'est que de reproduire leurs paroles. Mais comme un auteur dramatique ne saurait pas se borner à être un simple sténographe, il met toujours du sien dans le langage de ses héros,

ainsi que dans ce qui forme comme le ciment dans la charpente de son œuvre. Examiner cet apport de l'auteur dans le parler de ses personnages est peut-être la seule façon légitime d'analyser son style. D'autre part, l'auteur d'une pièce de théâtre est obligé de résumer des conversations souvent longues, obscures, décousues et peu expressives dans la réalité; il tire ainsi le dialogue de ses personnages vers le but, le dénouement ou la thèse de sa pièce. Cette nécessité aussi nous offre l'occasion d'observer par quels moyens et dans quelle proportion il condense la prose réelle, celle dont on se sert dans la vie même. Il y a enfin le choix que fait l'auteur parmi les phrases, les mots et les figures que son monde a ou aurait prononcés ou employés dans une existence effective; ce choix détermine incontestablement le style de l'auteur.

Pour Becque cette sorte d'analyse est même suggérée par une de ses rares confessions sur son procédé stylistique : « Il me faut aussi la limite exacte entre le langage parlé et le langage écrit », disait-il en 1887 à un rédacteur du *Matin* qui réussit à lui arracher une interview sur les secrets de son laboratoire littéraire. Son effort pour trouver cette limite a été inlassable. La fameuse formule donnée par Buffon sur le style a été connue de lui (1). Par conséquent, il savait que son style à lui était un et que celui de ses personnages devait en être différent. Cette appropriation lui coûtait cher. Il lui fallait se dédoubler, devenir le personnage lui-même, se parler à lui-même et en même temps noter l'expression. Il a raconté lui-même sa torture à trouver cette expression vraie, la meilleure et la plus parfaite : « Je l'arpentais

(1) *Le Peuple*, 23 mai 1876.

[la chambre] du matin au soir avec une légère excitation qui m'est naturelle et dont j'ai besoin. Le plus souvent je travaillais devant ma glace; je cherchais jusqu'aux gestes de mes personnages et j'attendais que le *mot juste*, la *phrase exacte* me vinssent sur les lèvres ». L'un de ses amis, Maurice Guillemet, l'a vu plus d'une fois marcher dehors plongé dans la préoccupation obsédante de trouver le terme juste : « Il gesticule en marchant, mâchonne des phrases, combine des mots, part de fous rires... ». Sa façon de lire les épreuves de ses chroniques démontre ce même souci de recherche : « Il fallait voir, écrit E. Lepelletier dans *l'Echo de Paris* (1), avec quel soin, quand il était notre critique dramatique au *Peuple*, un des ancêtres de *l'Echo de Paris*, il relisait deux ou trois fois les épreuves de son feuilleton, corrigeant, remaniant, châtiant, jamais satisfait de son travail et toujours mécontent des compositeurs ».

A ce point de vue, Becque appartenait à la fameuse lignée des Balzac, des Flaubert, des Goncourt, des Zola même qui guettaient le mot, qui l'examinaient, le rejetaient pour le choisir à nouveau, qui raturaient dans leur pensée aussi bien que sur le papier, qui passaient des journées, comme ce dernier le disait, sur une page et qui se rendaient malades à force d'avoir épié et cherché le mot définitif le plus approprié. Dans l'interview imaginée où il raillait le naturalisme et surtout les Goncourt, Becque se moquait du mépris que les deux romanciers témoignaient à l'égard de la presse, celle-ci n'étant pour eux qu'une « grande officine de mauvais langage ». Journaliste, il voulait justifier ses confrères : « *Le Reporter*. — Que

(1) 16 décembre 1886.

voulez-vous ? Les journalistes ressemblent un peu aux hommes politiques, ils n'ont pas le temps de chercher leurs phrases » ; en tant qu'écrivain dramatique, il n'avait cependant qu'à se ranger au même avis (1), et reconnaître qu'il ressemble aux deux célèbres stylistes par cette élaboration consciencieuse de la phrase, par le travail du style, par l'incubation des mots qui s'opérait en lui : il ne s'est pas tué lui-même par cet effort d'enfanter comme Jules de Goncourt (2), mais il a paralysé sa fécondité.

Par un chemin tout pareil à celui que suivaient la plupart des auteurs mentionnés plus haut, Becque voulait atteindre un but bien différent : il ne cherchait pas l'étrangeté des tournures, ni l'exotisme des images, ni la traduction nerveuse des impressions, en un mot, l'extraordinaire, l'exceptionnel ; il voulait saisir le simple, le naturel, le « moyen », le plus significatif. A-t-il assez ri du raffinement et de la nervosité vers lesquels tendait le style de l'école naturaliste ! (3) Dans son poème satirique *Le Frisson*, il s'est moqué des épithètes qu'on forgeait abondamment et avec licence vers les années 1880 ; mais ses sarcasmes s'abattaient surtout sur un substantif dont l'emploi, à

(1) Dans ses lettres privées, Becque, du reste, le faisait ; il écrivait à Louis Desprez : « ...Le journalisme ne nous fait pas la main... ; il la déforme au contraire. On y perd ses qualités d'artiste et d'écrivain ».

(2) Emile Zola, *Une Campagne*, page 212. La lettre d'Edmond de Goncourt sur la mort de son frère.

(3) Zola écrivait dans son véhément *Naturalisme au Théâtre* : « Si nous avons pris notre solidité, notre méthode exacte dans M. Gustave Flaubert, il faut ajouter que nous avons tous été remués par cette langue nouvelle de MM. de Goncourt, pénétrante comme une symphonie, donnant aux objets le frisson nerveux de notre âge, allant plus loin que la phrase écrite et ajoutant aux mots du dictionnaire une couleur, un son, un parfum » (Page 123).

cette époque, sévissait dans presque tous les livres. Il le mit pour titre de sa satire. Epargnant Daudet, qui dans *Fromont jeune et Rissler aîné* (surtout dans la partie où se trouve le récit du suicide raté de Désirée) abuse de ce mot, Becque raillait les romanciers modernes ainsi que le poète Maurice Rollinat, auteur des *Névroses*, qui peuplaient leurs écrits de ce terme significatif du système physiologiste :

Vivent les mots nouveaux de l'Ecole nouvelle,
Vivent ces jolis mots, brillants et savoureux,
Qui ne méritent pas qu'on leur cherche querelle :
Ils font si peu de mal et sont si peu nombreux...

Ensoleillé, je crois, est le premier en date,
Les fidèles se l'ont passé de main en main;
On était tout porté pour *assoiffé*, qui flatte,
Et la buée a fait un énorme chemin.

Laurer ne va pas mal. *Nimber* prend de l'avance.
On dit *auréoler* aussi négligemment.
Envolement n'a pas le coup d'aile qu'on pense;
On peut se contenter pourtant d'envolement.

Ah ! *troublant*, par exemple, a satisfait les âmes;
Il était attendu dans ce siècle du cœur.
Ciel troublant ! Vers troublants ! Et les femmes, les
[femmes
Sont troublantes, avec un petit air moqueur...

J'aime mieux *décadent*, qui baisse encor la tête,
Qu'on pousse avec regret, qu'on pousse cependant.
Décadent est charmant. A bientôt l'opérette
Où Baron s'écriera : « Je suis un décadent ».

Mais le grand mot, le mot qui fermente et qui gronde,
Le mot sans parallèle et sans comparaison,
Le mot mystérieux qui contient tout un monde,
Le mot sacré, le mot unique, c'est : *Frisson*.

Nous avons les frissons de Zola qui les sème,
Celui de Maupassant, celui de Paul Bourget;
Je passe Rollinat, lui, c'est le frisson même;
Il ne nous manque plus que le frisson d'Ohnet...

Depuis que ce « frisson » a paru dans l'Ecole,
Qu'on l'a vu se répandre et bientôt dominer,
Les fidèles ont pris le frisson pour symbole,
Et toute la tribu s'est mise à frissonner.

Becque était à son aise pour pousser la raillerie à fond. N'appartenant ni au groupe des an-

ciens, ni à celui des naturalistes, il n'avait pas à défendre le style des Dumas et des Augier et il était libre d'attaquer celui de la « Nouvelle Ecole ». La langue des premiers, faite de paradoxes, d'esprit, de clichés ou de conventions, ne correspondait pas à son caractère; la langue des modernistes qui decelait quelque chose de maladif ne lui en imposait pas davantage.

S'en tenant à la tradition nationale et littéraire, Becque reprit la manière de Molière, de Lesage, de Beaumarchais. Le bon usage était le principe de sa stylistique. Dès sa première comédie, sans préjugés, il adopta l'idiome de Monsieur tout le Monde; il fit retentir sur la scène le langage usuel si longtemps refoulé par le « beau style ». Avec lui, le vocabulaire vivant se réinstalla au théâtre. Becque versait et répandait l'abondance, la richesse, la fraîcheur, la sève féconde, le pittoresque, la diversité de la parole que la Vie faisait couler autour de lui. Le parler des masses bourgeoises et populaires, qu'il y fit entrer, apporta plus qu'une révolution voulue n'eût apporté de neuf, de coloré, d'expressif, de savoureux et même de compliqué. Comme dans toutes celles qui se rattachent à l'art dramatique, dans la question du style, Becque arriva à la meilleure solution par les moyens les plus élémentaires. Ce procédé qui consiste à intervenir discrètement, juste assez pour pousser légèrement vers la parodie, vers le tragique, vers le douloureux ou vers une autre impression à produire, et à laisser parler son monde, ce procédé découlait du système dramatique même de Becque. L'intention de représenter ses semblables impliquait la nécessité de garder tous les caractères qui leur étaient propres. Et l'on sait que souvent

rien ne peint mieux l'état d'âme et d'intelligence que la façon de parler.

Sans tomber dans la grossièreté, sans donner dans le vulgaire ou dans la pornographie, gardant toujours une juste mesure, Becque ne reculait devant aucune liberté utile à la peinture des personnages. La familiarité du ton, la franchise de l'expression, la vigueur crue du mot, une petite impureté ou une véritable incorrection de la langue, une construction très populaire de phrase, il se servait de tout cela aisément. La *limite*, dont il parlait, se trouvait ainsi plus près du langage parlé que du style littéraire. Pour un peu, l'examen de sa manière d'écrire se réduirait à la seule analyse du rapport exact entre le langage et les sentiments et les idées des personnages à camper.

En effet, avec ses innombrables accents qui correspondent au parler réel, la prose de Becque subordonne la rhétorique, la syntaxe et la grammaire à la résolution de mettre sur la scène de la vie qui ne soit pas contrefaite, mais reproduite. Becque ne corrige presque rien dans la grammaire d'une femme de chambre. Adèle, dans *Michel Pau-per*, rapporte à sa maîtresse la conversation qu'elle a échangée avec le domestique du comte : « Dites à votre maîtresse, qu'il m'a fait, que son appartement est préparé... ». Becque garde ce « qu'il m'a fait » pour « m'a-t-il dit ». — Des incorrections voulues abondent dans le *Départ* où Becque laisse parler ses midinettes dans leur français boiteux. « Comment que vous faites, mademoiselle, pour être aussi fûtée de vos doigts ? » demande une petite ouvrière à la première du magasin. « Pourquoi le monsieur il est bête ? » dit-elle encore sans se soucier des règles grammaticales de l'inversion.

« Y a une histoire là-dessous », dit une vieille demi-mondaine dans *Madeleine* et dans les *Polichinelles*. Des gens de meilleure condition n'y prêtent pas souvent plus d'attention et n'évitent pas le tour exclamatif ou, surtout, interrogatif un peu douteux. « Quelle figure il a, je vous le demande ? » dit un lion de la Bourse dans le *Domino à quatre*. Dans la *Parisienne*, où Becque atteint à la perfection du style, M. Du Mesnil ne respecte pas non plus l'impeccable correction : « [Mon oncle] veut que je rentre dans l'Administration des Finances » dit-il ; « Quel intérêt ça a-t-il ? » répond-il à sa femme qui lui demande si son concurrent est marié.

Avec ce « ça », tellement banni par les puristes, Becque a obtenu une écriture si naturelle, si adéquate à la réalité. Les « ça » des braves petites gens, les « ça » dédaigneux, les « ça » des ignorants et des simples donnent au langage de son monde une couleur intime, familière. On sent la phrase partie librement du cœur. Nous avons déjà cité le mot de la vaillante Victoire, la bonne de *l'Enfant Prodigue* : « Un homme, ce n'est pas comme nous ; faut que ça aille de droite et de gauche. Si ça tombe, ça se ramasse ». Antonia, dans *La Navette*, demande à son second amant : « Tu connais ça, toi, les compagnies d'assurance ? ». Marie Tétard, dans *Les Polichinelles*, ne disposant pas d'un vocabulaire très riche, appelle toutes choses par un « ça » ; entre autres, lorsque Tavernier lui confie son intention de monter une banque, elle lui demande : « Ça s'appellera ? ». Les honnêtes gens qui ont ce mot sur la langue l'emploient pour en remplacer bien d'autres : « Je crois que j'ai tort de lire le *Siècle* après mon déjeuner, ça alourdit ma digestion », dit M. Vigne-

ron. Il ne dit pas : « La lecture alourdit ma digestion », il dit : « ça alourdit ». Un autre personnage aussi aime mieux remplacer un substantif par ce mot plus facile, plus à sa portée, si général. « Il était trop heureux et nous aussi, ça ne pouvait pas durer », se lamente Mme Vigneron sur son sort (1). Elle ne dit pas : « Nous étions trop heureux; notre bonheur ne pouvait pas durer », elle dit : « ça ne pouvait pas durer ». Dans *la Parisienne*, lorsque Lafont, très illogique avec lui-même, reproche à une femme de faire pour un autre ce que Clotilde fait pour lui-même, celle-ci s'écrie : « Ah ! ça ! pensez-vous un peu à ce que vous dites ? Est-ce que vous allez reprocher à Pauline de faire pour M. Mercier ce que je fais pour vous ? ». Dans cette petite interjection « Ah ! ça ! », prise dans la vie même, où elle paraît si insignifiante, Becque a saisi le secret de l'expression qui donne le ton à toute la phrase. Dans *Le Départ*, Becque reproduit ce mot pour exprimer le plus naturellement un mélange extraordinaire de « clientèle cléricale » et d'« électeurs socialistes » : « ça ne pouvait pas marcher ensemble », dit le conseiller municipal M. Letourneur. Mme Chevalier demande à Lambert si la jeune fille qui vient de la voir lui plaît. « Mon Dieu, madame, dit-il, cette jeune fille ne m'a ni plu ni déplu ». « C'est énorme, ça, énorme », s'exclame Mme Chevalier. Dans *Le Départ*, Blanche Bienvenu écoute avec compassion sa camarade Marie lui étaler ses pauvres plaisirs du dimanche et résume tout son récit par : « C'est gai, ça ! ».

Un critique reprochait à Becque de manquer au

(1) *Les Corbeaux*, Acte II, Scène 1.

respect du subjonctif, notamment dans une phrase d'un personnage de la *Parisienne* : « Et puis, si le malheur veut que je vous *ai* perdue pour toujours, je ne chercherai pas à vous remplacer dans un monde que je ne fréquente plus » (1). On pourrait lui passer cette erreur — si erreur il y a — pour tant d'autres subjonctifs bien observés. Cependant Becque a surtout fait attention à celui que commande le verbe *vouloir* : « Voulez-vous que je vous dise » (Volume III, page 227), « Que voulez-vous que je vous réponde ? » (*Ibidem*, page 224), « Je veux que vous me disiez ce qu'il y a » (*Ibidem*, page 223), « Pauline ! Elle voudrait bien que son mari te ressemblât ! » (*Ibidem*, page 219), « Je ne voudrais pas qu'un homme m'embrassât avec un nez pareil » (*Ibidem*, page 220). Et toutes ces citations voisinent presque avec la phrase incriminée (*Ibidem*, page 282). C'est que Becque a tenu à cet indicatif pour affirmer que Lafont croyait fermement avoir perdu Clotilde après une scène de jalousie. S'il avait dit : « Si le malheur veut que je vous aie perdue... », la réplique de Clotilde n'eût plus été possible telle que l'auteur la lui a fait dire. Clotilde lui eût dit : « Peut-être que oui, peut-être que non ». C'est justement ce malheureux indicatif qui lui indique — le jeu de mots est involontaire — que son amant se trompe, et elle lui dit : « Vous avez tort [de ne pas chercher à fréquenter le monde qu'il voyait auparavant]. Vous devriez retourner auprès de ces dames... etc... ». Becque n'a pas suivi aveuglément l'emploi grammatical du subjonctif ; il a fait appel aussi à la logique. Dans *Madeleine*, l'héroïne dit à un endroit : « Je ne voulais pas que ma fille *tourne*

(1) H. Parigot, *Le Théâtre d'Hier*, p. 412.

mal ». Il ne lui fait pas dire « tournât », car cette mère parlait du passé aussi bien que du présent et de l'avenir de sa fille. Une autre fois, certainement afin d'éviter une cacophonie, dans *La Parisienne* encore, il fait dire à Clotilde : « Je voudrais que vous vous regardiez en ce moment pour voir la figure que vous me faites ». Elle ne dit pas : « regardassiez ». Certainement, comme elle dit cette phrase à Lafont, en ajoutant : « Vous n'êtes pas beau mon ami », celui-ci aurait pu lui riposter : « Vous n'êtes pas belle non plus, avec votre « regardassiez » ». Becque a senti le ridicule de la rigueur qu'une règle nous impose à nous autres professeurs mais qui n'enchaîne pas si impitoyablement un auteur dramatique. Or, Clotilde ne veut pas employer là un subjonctif, quoiqu'elle en connaisse la place. Et elle la connaît très bien. Dans toute la pièce, parbleu !, — et nous ne voulions qu'arriver à cette constatation, — elle ne parle qu'au subjonctif. Toutes les phrases citées plus haut se trouvent dans ses répliques. Sans tenir compte des cas où le subjonctif vient après une proposition, un superlatif, ou une conjonction qui l'exigent automatiquement, comme les suivants : « Si mon mari revenait et qu'il vous trouvât encore ici... », « J'ai rêvé d'une existence où mes devoirs seraient remplis sans que mon cœur fût sacrifié », « L'offense la plus grave que puisse entendre une femme », « Je ne bougerai pas avant que tu aies parlé », « Il faut que vous ayez une raison », « M. Lafont est le premier qui t'ait écrit... », on peut faire une longue liste des cas où il vient autrement : « Que la cuisinière ne s'éloigne pas et que monsieur l'ait à sa disposition... », « Eh bien ! Qu'est-ce qu'il y a d'étrange à

ce que je sois chez moi ? L'étrange, c'est que vous vous y trouviez... », « Admettons, ce qui est possible, que je me sois un peu refroidie... », « Je n'ai pas envie que tu te rendes malade pour une affaire », « Qui que ce soit qui nous l'obtienne... », « Qu'est-ce qui vous fait supposer que Mme Beaulieu ne se conduise pas régulièrement ?... », « Il n'est pas probable que vous m'y voyiez », « Il est possible qu'autrefois une infidélité de votre part m'eût été sensible ».

Certes ce n'est pas par une intention expresse que Becque a mis tant de subjonctifs dans la bouche de Clotilde. Il n'a pas fait exprès que son dernier mot dans la pièce en fût encore un : « La confiance, monsieur Lafont, voilà le seul système qui réussisse avec nous ». Mais cherchant à répandre autour de cette femme une atmosphère de prudence, de constante appréhension, d'incertitude, de soupçon, de doute, il tombait instinctivement sur la forme qui en suggérerait le mieux l'impression. C'est la vertu du génie de trouver l'expression artistique la plus adéquate sans se servir d'une méthode préconçue et aussi de négliger un subjonctif là où la logique, en dépit de la grammaire, rejette cette forme.

Dans le même ordre de constatations, il est curieux d'observer la phrase de Becque. Dans ses dernières pièces, elle est plutôt brève, concise comme une figure géométrique. Dans les *Polichinelles*, par exemple, il y a quelquefois du style télégraphique; les périodes sont brisées en petites parties qui s'enchaînent à l'aide d'une logique très serrée, de fer. Et cette logique suit les pensées qui empiètent l'une sur l'autre distinctement, d'une manière extra-lucide. Dans la *Parisienne*, par en-

droits, — qu'on nous permette l'image — les roues dentées de l'engrenage entrent les unes dans les autres et l'on voit tourner la fine machinerie. Dans la plus grande partie de son théâtre, cependant, Becque laisse sa phrase suivre presque uniquement la manière de penser et de sentir du monde qu'il peignait, cette manière laborieuse, par moments même pénible. La phrase se précipite pour exprimer de la confusion dans les idées ou un grand nombre de sentiments voisins et enchevêtrés, tantôt s'amplifiant tantôt usant d'ellipses, ce qui ne la rend pas toujours grammaticalement correcte. Elle a le ton parlé, quelquefois même bredouilleux. Elle correspond au mouvement et à la forme hésitants de la vie intérieure un peu embrouillée et non éclaircie.

Pour les citations, on n'a que l'embarras du choix. « Vous vous compromettrez, pas autre chose », dit Mme de Saint-Genis dans les *Corbeaux*. Elle n'a pas de temps à perdre et ne peut pas s'attarder à expliquer à la jeune Blanche Vigneron l'inutilité d'un scandale; elle court vers ce qu'elle a à dire. La phrase suit sa hâte. « Vous vous compromettrez, vous ne réussirez pas à faire autre chose », serait trop long.

Quelquefois, la ponctuation même a l'air tout à fait incorrecte, tant Becque tient à la ressemblance. Vigneron dit dans la même pièce : « Je sais ce que j'ai, un peu de fatigue et le sang à la tête, ce qui m'arrive tous les ans à pareille époque, quand j'ai clos mon inventaire ». Il n'y a que des virgules alors qu'un grammairien n'aurait pas hésité à mettre des signes de ponctuation plus forts. Un peu plus loin, un exemple semblable mais plus marqué : « Demande à ta mère, elle te dira que

dans les commencements de notre ménage je me suis couché plus d'une fois sans souper ». Ne croyez pas que cette craintive virgule au lieu d'un ferme point soit une faute. Becque la met exprès, quand il lui faut marquer le mouvement un peu incohérent par lequel s'exteriorise le penser des gens. Voici, par exemple, une phrase de Mme Vigneron, où Becque se soumet à la logique avec laquelle s'exprime son personnage : « Quinze mois se passèrent; nous ne pensions plus à rien depuis longtemps; un soir, à neuf heures et demie précises, j'ai retenu l'heure, la porte de vos chambres [elle parle à ses filles] était ouverte, Vigneron et moi nous nous regardions en vous écoutant dormir, on sonne ». Du Mesnil même, dans *La Parisienne*, a une façon un peu précipitée d'exprimer les sentiments dont il déborde et Becque ponctue ses phrases en dépit de toutes les règles, parce qu'il a souci de les laisser se continuer et se terminer le plus naturellement possible. « C'est mon oncle, dit le mari confiant de la Parisienne, mon oncle Jean-Baptiste, le membre de l'Institut, que ma situation ne satisfait pas depuis longtemps. Il veut que je rentre dans l'Administration des Finances. Il a là des amis, la plupart me connaissent, ces messieurs se sont entendus pour me trouver une recette particulière ». Retenez votre attention sur la fin de cette jubilation anticipée de Du Mesnil : « Il a là des amis, la plupart me connaissent, ces messieurs se sont entendus... ». Toute la pensée est là à l'état le plus rudimentaire avec ses trois parties embrouillées; la phrase lui correspond exactement. Et elle n'est pas la seule à être si ressemblante dans la pièce. Car c'était un des moyens de style que Becque préférait aux autres : appor-

ter fidèlement des expressions incorrectes, écrire mal correctement, selon la formule de M. Edmond Sée (1).

Il y avait en Becque un véritable grammairien-psychologue. Dans les *Honnêtes Femmes*, où il a fixé le babil d'une jeune fille primesautière, Geneviève expose à Lambert ses vues sur le mariage et ses objections contre les diverses sortes de maris : « Il y en a, dit-elle, qui regardent d'autres femmes lorsque la leur est là. C'est très blessant. Et si la pauvre petite n'est pas jolie, jolie, jolie, elle fait des réflexions qui ne sont pas couleur de rose ». Jusqu'à Becque, on est peut-être allé plus loin dans l'étude du langage vivant; on n'a pas réussi à le reproduire d'une façon aussi véridique que lui. Tout autre écrivain aurait fait dire à Geneviève : « Et si la pauvre petite n'est pas très jolie », ou : « ...parfaitement jolie », ou : « tout à fait jolie », ou : « bien jolie »; il n'aurait eu ni l'idée, ni l'esprit d'imiter si scrupuleusement le naturel de ce « jolie, jolie, jolie », vraiment irremplaçable. Becque sait qu'un adjectif logique n'est pas toujours exprimé par un adjectif grammatical.

Lorsque nous comparerons Becque à Labiche, nous insisterons sur la façon dont il note cette habitude, — que la plupart d'entre nous possèdent, — de répéter un mot ou une phrase. D'abord il arrive que nous ne puissions quelquefois nous défaire d'une expression qui nous poursuit. On se rappelle le notaire de Montélimart qui sème dans tout un acte son mot-tic : « Il est bête » ou « Ils sont bêtes ». Dans *Domino à quatre*, un personnage dit au sujet de chaque malade et de chaque manifestation de la maladie : « Il se drogue trop ».

(1) *La Renaissance Latine*, 1904, p. 426.

Becque utilisa ensuite, et bien davantage, un autre aspect de cette manière de parler qui consiste en quelque répétition de mot. On pourrait défier quiconque d'affirmer qu'il n'a jamais répété quelque mot pour souligner sa pensée ou pour exprimer l'état exalté de son âme. Combien peu d'auteurs dramatiques cependant se sont servis de ces répétitions avant Becque; même aujourd'hui, on préfère les descriptions, les images, et les comparaisons au langage direct. Homme de théâtre non moins qu'observateur des hommes, Becque *jouait* ce monde avant de le mettre sur le papier; il répétait en lui-même avant de faire répéter sa pièce sur la scène. Avant de se permettre de devenir l'auteur qui dira le dernier mot, il s'improvisait l'artiste qui interprétera. Cette méthode l'aidait à rester infailliblement dans le naturel. Nous avons déjà cité ce que Mme Chevalier disait au sujet de son viel adorateur, le général, qui pourrait garder pour lui les histoires qu'il raconte : « Mais il est vieux, dit la charmante *honnête femme*, pour le justifier, il voit que je l'écoute, et si j'ai le malheur de rire, il va, il va, on ne peut plus l'arrêter ». Quel effet de vivacité que cette réitération : il va, il va ! Pour qu'on en juge, supprimons le deuxième « il va » : « ... et, si j'ai le malheur de rire, il va, on ne peut plus l'arrêter » ; toute l'expression est alors complètement détruite.

On trouve chez Becque une observation fidèle de ce moyen simple par lequel l'âme s'exprime dans la vie plus éloquemment et d'une façon plus émouvante qu'avec des déclamations ou avec la nervosité des termes : dans le *Départ*, lorsque le patron Letourneur propose à une de ses ouvrières une hideuse combinaison, celle-ci lui répond : « Vous êtes un

homme ignoble, ignoble » ; dans les *Corbeaux*, une fille dit au père Vigneron : « Oui, je t'aime beaucoup, beaucoup, beaucoup... mais tu ne fais rien de ce que je voudrais et de ce que tu devrais faire » ; ailleurs, Marie Vigneron, contrainte par les circonstances à épouser le vieux Teissier, crie sa honte : « Je suis honteuse, honteuse de le faire [ce mariage] » ; dans la *Parisienne*, Clotilde appuie sur sa pensée par une réitération plus forte que ne le seraient de nombreuses métaphores : « Je suis très faible pour vous, très faible », dit-elle à Lafont.

Par endroits, sachant que l'acteur intelligent l'aiderait en graduant, Becque ne se contentait pas de la simple réitération, il avait recours à toute une série du même mot. Qu'on se rappelle les « Très bien ! très bien ! très bien ! » du Capitaine des pompiers de *l'Enfant Prodigue*. Dans les *Honnêtes Femmes*, Lambert demande à Geneviève si Mme Chevalier est réellement heureuse ; la jeune fille ne lui répond pas par un « Mais, heureuse réellement », c'est par un seul mot répété qu'elle peint sa seconde maman : « Heureuse ! Heureuse ! Heureuse ! » Imaginez les jeunes artistes de la Comédie-Française haussant chaque fois le diapason de leur voix : « Heureuse ! *Heureuse !* HEUREUSE ! » Dans la *Parisienne*, à l'incorrigible Lafont, qui veut toujours qu'il se soit passé quelque chose, Clotilde ferme la bouche par une gamme formée d'un seul mot : « Il ne s'est rien passé du tout, vous entendez, rien, rien, rien, absolument rien ! ». La virtuosité audacieuse de ce procédé se trouve surtout dans les *Polichinelles*. Dans le deuxième acte, Tavernier et Cerfbier, deux financiers, ont convoqué le courtier Legras pour le charger de lancer

les actions d'une nouvelle banque. Le bonhomme leur demande des renseignements et l'affaire ne lui paraît pas brillante, mais il veut obliger les deux banquiers et examine avec eux le moyen d'amorcer le public. Presque tout est contre la fondation de la Banque : elle a un nom qui en vaut un autre, ses fondateurs visent la petite épargne qui a été bien pressurée, son Conseil d'Administration n'a pas de sénateurs, même pas de députés. Mais l'habile lanceur veut épouser l'affaire malgré tout. « Tant pis ! Tant pis ! tant pis ! tant pis ! », s'écrie-t-il, pour exprimer sa décision machiavélique où le cri de bravoure retentit en grandissant avec impertinence. Pour qui a écouté les entretiens des manieurs d'argent et du monde de la Bourse, ces cris sauvagement vrais ne sont pas inconnus. Becque les a mis sur la scène dans toute leur vérité.

De petits mots usuels du langage, souvent si négligeables pour la plupart des auteurs, Becque les retient bien en écoutant les gens, il les note dans sa mémoire, pour les reproduire ensuite : « Voistu », « voyons », « tenez », « n'est-ce pas », « c'est vrai », « dis ! », jusqu'à « hein » qui a eu jadis si rarement les honneurs de la plume malgré son emploi très fréquent même dans les milieux très comme il faut. Quoique Becque se soit bien gardé de mettre ce dernier mot dans la bouche d'un homme distingué, on le trouve dans les *Polichinelles*, où l'auteur atteint le sommet de la virtuosité au point de vue du style véridique. Un politicien anarchiste dit : « Qu'est-ce qui empêche [la bourgeoisie] de se déposséder volontairement ? Hein ? Qu'elle ait sa nuit du 4 août, c'est son tour ». Nous trouvons aussi ce mot dans la bouche d'une demi-mondaine retirée. « Hein ? ma chère ! est-ce

beau ! » dit Mme Antoine dans la même pièce. Dans *Le Départ*, une ouvrière dit à son amie : « Folle, va ! » et ce *va* indique bien le ton d'amitié qui, dans la vie, fait passer les épithètes les moins aimables.

Les proverbes et les dictons populaires, exotiques, soit qu'ils expriment des préjugés soit qu'ils traduisent une réelle sagesse, ceux des Arabes comme ceux que lançait la *Vie Parisienne*, Becque les reprenait volontiers pour mieux rendre le pittoresque du langage courant : « Femme gourmande, femme fidèle », « Où la chèvre est attachée, il faut qu'elle broute », etc... Il en faisait faire à ses personnages ou plutôt il faisait parler ces derniers dans la langue des maximes populaires : « La femme passe, la dette reste », dit Théodore Bernardin ; « L'amour passe, le ménage reste », explique Mme de Saint-Genis à Blanche Vigneron.

Becque avait aussi l'art de s'arrêter au mot évocateur, représentatif d'un sentiment, d'un caractère, d'un milieu social. La basse courtisane et le souteneur ont leurs expressions propres. Toto, dans les *Polichinelles*, s'exprime sans gêne : « Je la connais, celle-là », « Avec ça que toutes ces roulures sont bien difficiles... », « Laisse-moi tranquille ou j'appelle Mme Cardinal... » etc. Marie Tétard, à part son mot favori « ça », en a quelques autres moins courants dans une société qui se respecte. C'est par le mot « Canaille ! » qu'elle caresse Tavernier. « Tu es plus corrompue, à ton âge, qu'une vieille bique de soixante ans », dit-elle à sa protégée Bettina. A la femme d'un des banquiers, elle recommande une tenue réservée : « Tachez de vous tenir ; ma maison n'est pas un *bastringue* et je vous prie de la respecter ». Son

ami Tavernier, d'un langage correct avec les autres, se met à l'unisson lorsqu'il lui parle. Dans *Départ*, une ex-midinette, devenue courtisane, se contente de traiter de « muffle » un employé qui l'apostrophe « la femme à tout le monde ». Dans *la Navette*, la femme entretenue, qui n'a pas l'envergure des grandes courtisanes, a plus de réserve dans son jargon. Encore, dans une lettre ou lorsqu'elle est toute seule, osera-t-elle dire ou écrire : « Butor ! Cornard ! », mais dans la conversation, elle risquera à peine un argot adouci. « On sait bien que les jeunes gens ne roulent pas sur l'or, mais j'en ai vu bien peu d'aussi *pannés* que toi », dit-elle à son jeune amant.

La vigueur du parler dont se servent les ouvriers a été aussi rendue par Becque, très fidèlement, et cela bien avant Zola qui écrivait du monde de son *Assommoir* : « J'ai fait parler les ouvriers de nos faubourgs comme parle la grande majorité d'entre eux ». Son Michel Pauper a la parole énergique et drue. « Vous êtes vif et impatient, noasiar », lui dit le vieux baron. « Il faut ça dans le chien de métier que je fais », répond-il. « Taisez-vous, braillards ! », ou : « Tu es un mauvais coucheur », ou : « Celui qui vous a coupé le filet n'a pas volé son argent », dit-il à ses ex-camarades. Dans sa folie même, il a des mots à lui : « J'ai été assez exploité, grugé... ».

Becque avait la faculté d'un véritable virtuose à conserver la fidélité de la prose courante, de celle qui est parlée par l'humanité moyenne, par le monde qui nous entoure, par nous-mêmes, tels que nous sommes dans l'intimité, dans la famille, entre amis. On s' imagine difficilement le nombre des fortes et caractéristiques expressions qu'il a gla-

nées dans la vie quotidienne. Il fallait vivre la vie que, dans les chapitres qui ouvrent cette étude, nous lui avons vu mener; il fallait se mêler aux milieux les plus divers, pour avoir un sens si développé de la parole courante et une si prodigieuse habileté à manier une foule de termes appropriés. Sans les notes, sans les fiches, dont les naturalistes ne pouvaient pas se passer, Becque accumulait en lui un trésor insoupçonné de mots, de phrases, de bribes de conversation qu'il avait entendus en faisant le badaud, dans les promenades, dans la fréquentation du monde, dans la conversation, et il les faisait passer ensuite dans ses pièces. Il lui fallait se multiplier d'une façon extraordinaire pour parler toujours la langue d'un autre personnage. « Je suis fini, *décavé* », dit un de ses bohèmes dans *l'Enfant Prodigue*. « Il nous embrasse tous *comme du pain* », dit une des bonnes dans la même pièce. « Ecoutez-moi ça, vous qui *êtes de la partie*; c'est une romance de mon fils », dit un brave portier en invitant un journaliste à écouter la chanson qu'on va chanter. Et si cette phrase ne traduit pas bien son langage, en voici une autre : « Mme Agathe? Une petite, maigrelette, noireude, qui louchotte ». « Je n'ai pas voulu te laisser partir sans signer ta *feuille de route* », dit un capitaine des pompiers à Théodore Bernardin que son père envoyait à Paris pour étudier. Dans le *Départ*, le brutal père du jeune homme épris de la jeune fille attend de son fils une confession; celui hésite. « Qu'est-ce qu'il y a? Allons, accoucheras-tu? » demande le premier, un commerçant, un frère, moins poli, d'Isidore Lechat. Dans les *Corbeaux*, le père, au contraire, gâte ses enfants, ce qui ne veut pas dire qu'il a un langage pur et très littéraire. « Alors,

c'est bien convenu, c'est décidé, demande-t-il à sa femme, nous donnons notre fille à *ce freluquet?* ». Lorsque son « *fiston* » commence à rire de lui, il le gronde et lui fait des réflexions en termes qui laissent deviner sa bonhomie paternelle ainsi que la familiarité de ses expressions imagées : « Quant à toi, polisson, qui te permets de rire quand je parle, je te laisse *jeter ta gourme*, mais tu n'en a pas pour bien longtemps ». Il dira encore : « On est content, quand *la marmaille* est contente ». — Quelle différence, par exemple, entre ce langage et celui du mari confiant dans la *Parisienne* ! « Je savais bien, c'était Lafont que j'entendais ! Allez-vous, parlez-vous, potinez-vous quand vous êtes ensemble; le tonnerre ne vous arrêterait pas ». Et dans la même pièce, l'exclamation de Clotilde lorsqu'elle apprend que la femme du concurrent de son mari est jeune, agréable et légère : « Ah! la *mâtine!* ». Ou, encore mieux, celle d'une femme dans *Madeleine* qui apprend que son amie a réussi à placer sa fille au Sacré-Cœur : « *Mazette*, ma petite, comme vous y allez ! Au Sacré-Cœur ? ». Et puis, le ton si réel de cette femme irrespectueuse qui sait cependant la valeur des gens : « Vous aviez donc quelque prêtre dans votre manche ? ». Et encore celui d'une ménagère surprise par une visite en pleine besogne : « Vous me regardez, je suis bonne, n'est-ce pas, au milieu de toutes *mes hardes* ? ».

Becque ne répugnait point au parler populaire; il l'employait pour obtenir la ressemblance entre le modèle et le portrait aussi bien que pour donner davantage l'illusion du monde et des choses vivantes. Il aimait également les mots courants, familiers. « J'avais peur de *m'emballer* », dit le

jeune Arthur de la *Navette*. « C'est très joli, les femmes, dit un personnage dans *Le Domino à quatre*, c'est coquet, c'est gracieux, ce sont des petits lutins très affriolants ». « Je crois qu'il file du mauvais coton », dit un autre dans la même pièce. « Quelle gale ! C'est une peste que cette Sophie », s'écrie Clotilde dans la *Veuve* ! « Je pensais, dit M. Vigneron au sujet de la future belle-mère de sa fille, que les témoins de son fils seraient des gens sans importance ; elle en a trouvé, ma foi, de plus huppés que les nôtres ». En parlant de l'oncle de son mari, Clotilde Du Mesnil s'exprime en argot : « Quand il s'occupe de quelque chose, on peut être certain que ce sera un four ».

Becque n'hésite pas à appeler les choses par leur nom, mais il s'arrange pour que ce ne soit pas trop choquant. Dans *La Parisienne*, où il y a tant de côtés scabreux, on ne trouve pas de crudité dans les expressions. Aussi, lorsque le dictionnaire moliéresque apparaît, ne blesse-t-il pas la pudeur. « Allons, monologue Lafont, les hommes ne sont guère heureux : célibataire ou cocu, il y a bien peu de choix ». Dans une autre pièce, le mot passe facilement, étant dans une phrase qui tient du proverbe : « Un homme ne peut plus être heureux, quand il est cocu ». Plus d'une fois, à l'occasion des reprises de la *Parisienne* nous avons observé le public pondéré de la Comédie-Française au moment où le doux mari de Clotilde lui reproche de négliger ses enfants : « Ces pauvres petits ont toujours leur postérieur à l'air » ; nous n'avons jamais vu la moindre grimace des spectateurs : un sourire, au contraire, se dessinait sur leur visage.

Dans les *Polichinelles*, une femme s'indigne contre la crédulité des stupides actionnaires de banques et les traite de *gogos*. Elle décline ce nom à tous les cas possibles : « Grâce aux gogos », « Les gogos ont payé », « Les gogos. Toujours les gogos ! ». Un autre personnage en est exaspéré et ne peut pas ne pas s'écrier : « Est-elle bête, hein, avec ses go-gos ! » Rien ne crée une atmosphère de louche finance comme ce mot tant de fois répété. Vulgaire, très argotique, il dit cependant bien ce qu'on veut désigner. Depuis la fameuse *Auberge des Adrets*, où l'on dessina un personnage sous le nom de « Monsieur Gogo », le terme entra en usage et Balzac l'étala avec plaisir dans *La Cousine Bette*. « Que mes enfants se comportent comme moi dans mon ménage, dit Crevel dans une explication avec Mme Hulot, je serai content; et quant au présent, pourvu que mes folies, car j'en fais, ne coûtent rien à personne qu'aux *gogos* (pardon ! vous ne connaissez pas ce mot de la Bourse), ils n'auront rien à me reprocher... » Becque, souvent si semblable à Balzac, ne craignit pas à son tour de mettre ce mot dans la comédie (1).

(1) Du reste, Becque s'était pénétré du langage populaire, et, à part ses études littéraires sur Molière et Shakespeare, dans tous ses écrits domine une note vivante, empruntée aux réalités, au brouhaha quotidien, aux cris, exclamations et formules qui étaient entendus, créés, lancés, adoptés, dans les cafés, sur les boulevards, à l'escalier des rédactions, aux couloirs des théâtres où les Vaugelas modernes trouvaient « les saines parties » du monde dont *l'usage* avait à déterminer la façon de parler et d'écrire. Les *Querelles Littéraires* et les *Souvenirs* regorgent des expressions qui ont échappé à la foule dans le mouvement du dialogue, dans l'animation des discussions, dans le feu de la description, dans les clameurs de joie et de haine. De là, que de pittoresque, de vivacité, de « ramassé », de goguenard, de vigoureux, d'expressif dans son style : « Mme Aubier est d'une autre pâte »,

Quelque chose de vécu, de consistant, de substantiel, d'extrêmement naturel — on revient toujours à ce mot — se dégage des paroles que Becque fait prononcer à son monde. Une phrase entendue mille fois dans la vie et jamais rencontrée dans les livres ni au théâtre lui sert comme un puissant moyen. « Fais voir un peu », dit une jeune fille à une autre. La curiosité amicale ne pourrait pas se traduire d'une façon plus évocatrice. « Vous me dites *beaucoup* comme vous me diriez *pas du tout* », dit Clotilde à Lafont dans le premier acte, lui répondant au sujet de l'intérêt de sa conversation entre lui et son mari. Dans

« Fritz Cobus... se la *coule douce*, comme on dit », « M. Guiraud a profité du départ d'Offenbach pour l'Amérique et lui a *chipé* ses castagnettes », « Ils s'amuse*nt*, courent et *polissonnent* », « On a *tué le veau gras au Vaudeville...* », « Voici le baron Kraft..., un *mouchard*, s'il faut dire le mot, sous les apparences d'un diplomate », « Les auteurs dramatiques eux-mêmes la traitent [la Censure] maintenant *par-dessus la jambe* », « C'est là un de ces *potins*, qu'on me passe le mot, comme le peuple les aime », « Un dîner d'aimables *drilles* qui ont pour devise : *Courte et bonne* », Il était *brûlé* : brûlé auprès des directeurs... et brûlé auprès de ses confrères », « Le théâtre *boulottait*, comme on dit », « Mais toutes nos *grosses têtes*, je crois que l'on dit maintenant les grosses légumes, nos auteurs à capitaux... », « Trois mois après arrive l'opérette, *l'épaule nue et la jambe en l'air...* », « Il a *rossé* le cocher », « [Les artistes] étaient en voix et *brûlaient les planches* », « Leur *gueuserie* les conduisait-elle à des tours aussi bas ? », « Il passait pour une *belle fourchette* », « *Ou rarrangea les choses* », « La *valetaille* se sauve » « Le Gymnase est *désenguironné* ». Rappelons des phrases qui, tout en exploitant un cliché, sont frappantes, picturalement et scupturalement incisives : « M. Millaud a apporté dans nos rangs le brandon de la discorde », ou transparentes, légères, impondérables comme quelque « plein-air » des peintres impressionnistes : « Le second acte tout entier chante et rayonne; c'est une volière en plein soleil ». Voici deux titres de ces articles qui ne s'oublient pas à cause de leur expressivité : « La bouche du coche », « Brelan de confrères ». Veut-on de la verve endiablée, du langage hyperbolique où l'imagination est excitée par la fumée des cigarettes et l'entrain de la causerie à table ? « Liszt pouvait hypnotiser deux,

l'Enlèvement, une mère dit à son fils une chose semblable : « Tu me dis non comme tu me dirais oui ». Les deux phrases viennent d'un cliché fréquemment employé dans la vie. Mais comme elles expriment bien l'indifférence ou l'hésitation qu'on met souvent dans les réponses embarrassées ! — Dans *l'Enfant Prodigue*, une femme de chambre supplie sa maîtresse : « Conte-nous ça, madame » ; dans *La Parisienne* Lafont dit à Du Mesnil : « Conte-moi ça ». Tout : le verbe même (conter pour raconter), le datif, le « ça » donnent l'impression d'un intérêt vif et d'un empressement cordial. Certes, grand intuitif, Becque n'a pas cherché exprès ces nuances qui sont venues, comme des rimes de Molière, toutes seules. — Rappelez-vous, enfin, la scène où Mme Bernardin désapprouve son mari qui, rêvant de devenir maire, se laisse dévorer par l'ambition et envoie son fils à Paris, l'Athènes d'aujourd'hui : « Ambitieux ! Vous ! lui dit-elle. Restez donc chez vous, mon pauvre homme, et que mon fils en fasse autant, c'est tout ce que je demande ». Ce manque de foi en ses capacités offense M. Bernardin, et il se fâche tout

trois, quatre femme à la fois, tout un salon, une cour entière de femmes ». Ou l'avalanche ininterrompue de détails qu'on prodigue dans une réunion d'amis où celui qui parle, bien écouté, s'impose par la force de la vérité : « Depuis près de quinze ans, il [Sardou] passe de théâtre en théâtre, occupe toutes les scènes, celles même où l'on chante, va de la comédie à l'opérette, du drame à la féerie, ingénieux, spirituel, puissant, d'une fécondité et d'une variété inépuisables ». On multiplierait facilement les citations montrant que Becque comme styliste s'abreuvait à satiété, et d'une manière féconde, à l'interminable source de la langue vivante. Pamphlétaire, moraliste, directeur de l'opinion, critique, auto-biographe ou simple chroniqueur, l'auteur des *Querelles Littéraires* et des *Souvenirs* est toujours celui qui, dans ces deux livres, ainsi que dans les articles et études qui viennent d'être réunis, a consigné le plus copieusement le bon parler vivant de la génération qui vécut sa maturité vers les années 1875-1895.

rouge contre sa femme. Un flot de paroles se précipite de sa bouche en guise de protestations : « Pauvre homme ! pauvre homme ! je suis édifié aujourd'hui, madame Bernardin ; à force de me voir aller et venir dans la maison, broser mes habits, plier ma serviette, vous vous êtes habituée à me considérer comme un crétin, oui madame, comme un véritable crétin, et, si j'étais appelé à un poste de responsabilité, vous ne seriez tranquille que le jour où j'aurais fait une grosse boulette qui entraînerait immédiatement ma destitution ». Sans insister sur d'autres trouvailles qui rendent si fidèlement l'emportement des personnages, remarquons ce cri : « oui, madame, comme un véritable crétin », par lequel l'ambitieux Montilien fâché arrête énergiquement toute dénégation et sur lequel s'appuie toute la phrase pour bondir. Comme c'est bien cela au naturel !

Le style de Becque, donc, c'est souvent cette adroite reproduction du langage courant que parlent ses personnages.

II

J.-J. Weisse trouvait de vers de *Sardanapale* « aisé et doré », et il y louait « l'expression sans tristesse et sans platitude » ; dans cet opéra « mieux conçu que beaucoup d'autres », le consciencieux critique du *Journal des Débats* sentait l'élan d'un poète, une joie d'écrire et une certaine beauté des vers. Prenant ces derniers au hasard, il citait

Je peux compter sur lui : l'offre d'une couronne
Le livre tout entier à moi !
C'est lui qui va la prendre et c'est moi qui la donne,
Le grand prêtre aura fait un roi...

Je ne reverrai plus le soleil rose et clair
Allumant au matin les collines d'Athènes.

En vérité Becque n'avait pas à ce moment-là un style personnel. Il imitait Béranger, les antithèses de Victor Hugo et les livrets d'opéra en vogue. Mais sa poésie était spontanée, sincère, sans préciosité ni verbiage. La jeunesse du poète circulait pour ainsi dire dans son poème. Il suivait directement sa pensée et son émotion. Elles lui suffisaient pour trouver la forme appropriée. Léopold Lacourt en aimait la netteté. « ...Les vers du futur prosateur, écrivit-il en 1886, jaillissent si nets et si souvent heureux ». En effet, cette netteté caractérise le style de Becque poète. On peut trouver dans son *Sardanapale* de la platitude, mais le faux est absent... Relisez aussi les sonnets que nous avons cités dans les chapitres précédents. Ils sont faits de sentiments, d'événements, d'idées, d'images; chaque expression est strictement nécessaire; la grâce, l'esprit, l'adresse, la finesse, la pointe de tendresse ne manquent pas. Mais pas de mots creux ni de périphrases qui remplissent les strophes sans rien ajouter au sens. Lorsque quelque gongorisme, lorsque le précieux ou le pétrarquisme apparaissent, c'est comme à dessein, c'est quand le poète veut contrefaire les anciennes sérénades à une femme aimée :

Si je savais l'heure où tu laisses
Glisser sur ton épaule un rayon de soleil,
Que de baisers et de caresses
Je t'enverrais à ton réveil !

Si je savais l'heure où tu poses
 Sur ton bras arrondi ton front rêvant d'amour,
 Que de lilas et que de roses
 Je t'enverrais pendant le jour !

Si je savais l'heure où tu niches
 Tes belles tresses d'or dans ton filet du lit;
 Que de sonnets et d'acrostiches
 Je t'enverrais avec la nuit !

Cependant, le style de Becque si clair, si net, si spontané, a eu des débuts moins louables. Il ne s'agit pas de sa première pièce, *l'Enfant Prodigue*, où la langue a de merveilleuses qualités, mais de la déclamation, de l'emphase, de la réthorique débridée qui règnent dans certaines parties de *Michel Pauper* et de *l'Enlèvement*. Le langage littéraire l'emporte alors sur celui de « l'usage » et fait penser au style figuré qu'Alceste condamnait dans sa réplique à Oronte (1).

Plus près de ses débuts littéraires, Becque a aimé le style des rhéteurs. Lorsqu'on joua en 1876 à l'Odéon la comédie héroïque de Banville : *Deïdamia*, il en vanta la poésie qui « étincelle et résonne », et, pour l'apprécier, alla chercher une image chez un parnassien :

C'est le lever du soleil sur un camp.

Victor Hugo, de son propre aveu (2), était son poète favori. « L'épique » de Hugo le transportait (3). Chez Paul de Saint-Victor, il admirait surtout le style ailé qui « s'alliait très bien » avec les « visions de poète et d'historien ». L'auteur de *Michel Pauper* disait à ce propos : « Notre idiome national est délicat et fin, mais il est froid et sec.

(1) Ce style figuré, dont on fait vanité,
 Sort du bon caractère et de la vérité;
 Ce n'est que jeu de mots, qu'affectation pure,
 Et ce n'est point ainsi que parle la nature.

(2) *La Revue Illustrée*, 1^{er} décembre 1892.

(3) *L'Union Républicaine*, 26 juillet 1881.

Nous préférons, pour notre part, aux écrivains corrects les écrivains d'imagination... » (1). La phrase gonflée, rythmée et sonore était alors son idéal. Si Hugo était son poète favori, Wagner était le compositeur qu'il préférait (2). Dans le *Peuple*, en 1876, il reprochait aux masses d'un opéra de manquer de puissance et de sonorité. L'influence de Balzac et de Hugo suffisait pour lui inspirer le goût du rythme berceur, de l'éloquence violente, des envolées du verbe impétueux et pompeux. Sans revenir aux apostrophes habituelles de Balzac : « Dites cela, femme sublime et adorée... », « Mais apprenez, sainte et digne femme », « Oui, belle et noble créature », que Becque a trouvées dans *La Cousine Bette*, citons une seule réplique que fait la duchesse de Montsorel dans *Vautrin* en conversant avec Mlle de Vaudrey : « Si je secoue l'opprobre dont il a essayé de me couvrir, si je renonce à pleurer dans le silence, ne croyez pas que rien puisse me faire plier. Je ne suis plus en Espagne ni en Angleterre, livrée à un diplomate rusé comme un tigre, qui, pendant toute l'émigration, a guetté mes regards, mes gestes, mes paroles et mon silence, qui *lisait ma pensée jusque dans les derniers replis de mon cœur...* », et rappelons les paroles qu'Hélène de la Roseraie adresse à Michel Pauper : « Ne prononce plus ce mot affreux. Maîtrise ce besoin terrible qui t'a déjà fait tant de mal. Ménage les forces qui te restent. Distingue la voix qui te parle. *Retrouve dans les plis de ta pensée et de ton cœur* le portrait de la créature qui est là, à tes genoux... ». On ne peut pas être plus fidèle à la tradition oratoire que Balzac avait léguée

(1) *Ibidem*.

(2) *La Revue Illustrée*, 1^{er} décembre 1892.

aux générations des années 1860-1870. Tout le monde littéraire était épris de la « pompe fleurie », pour se servir encore des termes d'Alceste. Le jeune Alfred Touroude, celui qui vers 1870 était avec Becque l'un des grands espoirs du théâtre et qui mourut trop tôt, déclamaient en 1869 : « Il n'y a pas un lambeau de ma chair qui n'ait coûté à ma mère un sanglot » (1). Ses phrases étaient des « tournures ampoulées », comme disaient les naturalistes, qui eux-mêmes n'échappaient pas au péché de déclamation. Dans sa *Dalila*, reprise à la Comédie Française, Feuillet même s'emportait : « Le cygne expire et tu chantes... canaglia ! ». Le 1^{er} novembre 1869, la *Revue des Deux Mondes* commença la publication de *Lupo Liverani*, le drame que George Sand écrivit « touchée par la grâce efficace ». Ah ! quel style dans cette histoire du « chef de brigands », quelle phrase haletante, pleine d'images, riche de figures ! C'est vers cette époque-là aussi que M. Paul Bourget nous montre les auteurs rivalisant avec les sculpteurs, qui taillent la langue comme le marbre (2). On reprenait au théâtre *Chatterton* à cause de sa prose cadencée, et nous savons cependant si le déclamatoire y abonde : « Un homme si jeune ! une âme céleste ! la bonté des anges ! la candeur des enfants ! une âme tout éclatante de pureté... », s'extasie Kitty Bell ; « J'essayerais bien inutilement de lutter contre sa faute unique, vice presque vertueux, noble imperfection, péché sublime : l'orgueil de la pauvreté », brode Le Quaker. Rappelons encore la déclaration emphatique que Flaubert fait faire à Emma Bovary.

(1) *Le Bâtard*, drame en quatre actes, joué à l'Odéon.

(2) « Le Roman réaliste et le roman piétiste » (*Revue des Deux Mondes*, 1873).

« Je suis ta servante et ta concubine ! tu es mon roi et mon idole !.. » dit-elle à Rodolphe Boulanger. Un chroniqueur de ces années-là écrivait au sujet de ce goût du rythme et de la prose gonflée de rhétorique musicale : « Tout ce qui naguère se disait, maintenant, on le chante ; la musique — la bonne comme la mauvaise — est devenue l'art prédominant » (1).

Ce mouvement général nous explique le romantisme et l'élan qui soutiennent le style des premiers ouvrages de Becque. Plutôt imaginaire vers 1870, il s'exprimait en figures et en visions ; épris de la manière chantante, il modulait ses passages en vue d'obtenir une orchestration riche et sonore. Certaines scènes sont faites de vocatifs enflammés, de métaphores hardies, de périphrases tortueuses, de comparaisons pittoresques et de périodes ondoyantes et bien arrondies. La fougue emportait alors Becque, sinon vers la fluidité de l'expression obscure, du moins vers la solennité abstraite, l'enchaînement des images disparates, l'incohérence des tropes, vers la floriture.

La jeune fille dans *Michel Pauper* ne cesse presque pas de déclamer : « Si ma mère elle-même ne respectait pas cette chaste croyance, je n'aurais pas de plus cruelle ennemie », « Viens, viens, mon gentilhomme, mon guerrier !... Viens vite que j'admire un instant ta personne hautaine ; que j'entende encore ta voix brève et dédaigneuse, apporte dans ma prison [c'est-à-dire la maison paternelle où elle est gâtée par ses parents] des paroles de liberté, des chants de révolte ». « Le jour qui suivra notre dernier adieu, dit-elle encore au cynique comte de Rivailles, vous apprendrez que j'étais capable de fidélité et d'héroïsme, en recevant le sou-

(1) *Revue des Deux Mondes*, 1874, page 911.

venir le plus solennel que jamais femme ait imaginé pour son amant », ou : « Vos paroles ont enflammé ma solitude ». Les exclamations lyriques de la Rouvre, dans *l'Enlèvement*, font pendant à celles d'Hélène de la Roseraie. « Quelles luttes prolonges-tu, dit-il à une femme qui hésite à quitter son mari infidèle et à s'enfuir avec lui vers un amour éternel, quelles luttes prolonges-tu, où s'usent tes grandes forces, dans des chocs puérils, sur des réalités de pierre! ». Il ne peut être que grandiloquent : « Ah! bien que la vie soit d'essence divine et qu'on ne saurait y attenter sans crime, je les aurais tués l'un et l'autre [sa femme et l'amant de celle-ci], si l'homme généreux ne se sentait défaillir au moment de frapper ». Quand il se lance dans une tirade et qu'il se laisse aller à la moduler, les héros de Dumas, de Feuillet et d'Ohnet peuvent l'envier : « Je suis calme, madame, très calme, et je vais vous le prouver. Victime d'un mariage déplorable et d'une loi plus déplorable encore [le divorce], vous flottez aujourd'hui, vous flotterez demain, vous flotterez toujours, comme une barque en détresse que la vague ne ramènera plus au port. Le devoir abstrait vous convie et vous tente, espèce de dieu Moloch qui dévore ses sacrificateurs... Le monde vous fait peur avec ses anathèmes, anathèmes de petite vie et de bonnes gens qui voient un monstre derrière leur loupe ». Et la tirade ne finit pas là. Après avoir de nouveau assuré à son interlocutrice qu'il était calme [on ne le dirait point!], il poursuit : « Je vous demande votre main, qui est libre pour moi, sinon pour les autres. Votre foyer est en poudre, je vous offre le mien. Vous êtes seule, troublée et chancelante, appuyez-vous ». Ces antithèses, qui ont l'air de rappeler Hugo, ne suffi-

saient pas. Une comparaison pompeusement poétique et pleine de formules déclamatoires termine cette déclaration gigantesque : « Jamais reine d'Orient, reçue par un pâtre dans sa cabane, ne trouva plus de respect et d'adoration que je ne vous en montrerai moi-même, le jour où, jetant vos chaînes, franchissant les murailles, écartant les fantômes, vous viendrez à ma rencontre en me disant : Me voici ! ».

Bornons-nous seulement à deux ou trois citations encore, prises assez au hasard dans les deux pièces mentionnées. Dans *l'Enlèvement* une femme, au moment où elle pardonne à son mari le passé coupable, recourt à la préciosité : « Nous mettrons le passé au compte de votre âge, où le fruit défendu a plus d'attrait que le fruit nouveau ». Le valeureux Michel Pauper, au langage souvent si ferme et si précis même dans sa folie, fait à un endroit aussi des calembours métaphoriques : « On ne connaîtra la violence de mon amour que par la tendresse de mes soupirs ». Même la brave Madame de la Roseraie s'exprime avec des visions fantastiques. « Terrible enfant..., qui as la tête dans les nuages plus souvent que sur mon cœur », dit-elle à sa fille. Elle, qui a conversé, au commencement de la pièce, si gentiment, si simplement avec le vieux baron Von-der-Holweck, elle est prise au deuxième acte d'un accès de lyrisme déclamatoire. « Ah ! dit-elle à son mari, je te maudirais si sur les ruines de ta maison, seul appui de ta femme et de ta fille écrasées à tes pieds, tu te préoccupais encore d'une société honteuse, qui ne se souviendra pas de toi demain, lorsque nous, nous cacherons nos blessures pour cicatriser les tiennes ! » Becque met cette fidèle compagne de

vie sur un piédestal pour la faire parler à son mari : « ... Mais tu sais bien que l'affection véritable, le désintéressement, les tendresses profondes habitent dans des cœurs plus nobles, dans des âmes plus pures, et tu me reviens ».

Le pire est que l'auteur de *l'Enfant Prodigue*, qui a ri si judicieusement du style prudhommesque, n'en est pas complètement exempt. Dans *Michel Pauper*, le comte de Rivailles déploie tout son « chant de révolte » pour perdre Hélène de la Roseraie : « Belle comme tu es, lui dit-il, avec ta nature et tes appétits, veux-tu te condamner toi-même, épouser quelque saltimbanque et te morfondre entre les quatre murs du mariage ? » On se demande comment un *sabre* peut être le *plus beau jour* de M. Prudhomme; voit-on d'ailleurs ce que sont ces *quatre murs du mariage*? Dans *l'Enlèvement*, l'irrésistible explorateur de l'Afrique ne veut pas raconter à Mme de Sainte-Croix l'infidélité lubrique de son épouse avec un valet. « Impudique tableau que vos oreilles ne sauraient entendre » (1), lui dit-il, mot à mot. Il fallait vraiment venir des Indes pour savoir qu'on peut voir avec l'ouïe.

Il ne faut pas, cependant, se méprendre et condamner trop vite le style de *Michel Pauper* et de *l'Enlèvement*, surtout l'allure trop tendue de *Michel Pauper*. Mme de la Roseraie n'est pas le seul personnage que Becque plaça sur un piédestal pour lui faire exprimer ses sentiments et ses pensées. Un souffle continu anime tout le drame et le lyrisme coule — sous diverses formes — dans chaque phrase et entraîne les périodes chatoyantes et pathétiques. La logique du style dans lequel le

(1) *Théâtre Complet*, 1898, volume I, page 348.

drame fut écrit est égale, conséquente partout, jusqu'à appeler une lettre — un « message » (1). Il faut, en outre, tenir compte des artistes qui devaient représenter le drame. Homme de théâtre comme nous l'avons vu, Becque destinait presque d'avance le rôle de Michel Pauper au grand Tailade ou à un tragédien de son espèce. Il lui fallait se mettre au diapason du tragédien. Toute l'époque se retrouve dans cette prose chantée plutôt qu'écrite. Si, repris en 1886, quinze ans après son origine, *Michel Pauper* déconcertait les spectateurs par sa déclamation (malgré l'interprétation du superbe Paul Mounet), si Jules Lemaître comparait alors « la joute oratoire entre Rivailles et Von-der-Holweck » avec *Par droit de conquête* et *Serge Panine* (2), si, bien plus tard, Augustin Filon y trouvait du Bouchardy et même des locutions et des mots fossiles, « des mots d'avant Mme Cottin » (3), si, enfin, en 1903, M. E. Tissot y découvrait une langue qui « ne dépareillerait pas le feuilleton du *Petit Journal* », — en 1870, on admirait sincèrement, et l'on goûtait sans beaucoup de réserves, cette pompe éclatante, emportée par un vaste souffle. Sarcey, pour ne citer que le plus influent de tous, disait que le style était « presque toujours net, coloré et vivant » ; le chroniqueur de *l'Opinion Nationale* écrivait : « Il m'a beaucoup plu, le style de M. Pauper, il est net, souvent élégant et presque toujours juste. C'est du français et du vrai français (qualité rare au théâtre) que parlent ses personnages ». Du reste,

(1) Hélène de la Roseraie s'adresse au comte de Rivailles : « Dites-moi ce que vous faisiez lorsque vous avez reçu mon message ? ».

(2) *Journal des Débats*, 20 décembre 1886,

(3) *De Dumas à Rostand*, pages 61 et 62.

même en 1886, E. Thierry faisait l'éloge de « la dignité » et de la « belle tenue » du langage. Sarcey reprenait, en le développant, l'éloge qu'il avait fait en 1870, et décrivait l'enthousiasme des spectateurs en 1886 devant la scène où, la nuit de noces, Michel Pauper dit tout un hymne d'amour à Hélène. « De quelle acclamation a été suivie cette scène merveilleuse ! dit le critique du *Temps*. Et si vous saviez comme elle est écrite ! De quelle style à la fois précis et pittoresque. *Il n'y a pas un mot à en retrancher*, pas un mot qui ne porte. Tout est d'un pathétique inexprimable ». En effet, il y a là des accents lyriques qui ne sont que les cris simples et vrais d'une grande et sincère joie : « Viens ! Viens ! dit Pauper à sa bien-aimée. Mon amour ! Ma vie ! Ma femme ! Nuit divine que j'ai attendue si longtemps dans la fièvre... » (1).

En outre, plus d'un personnage s'exprime avec un naturel exquis. Rappelez-vous le langage si bonhomme, si doux, de l'inventeur raté, et résigné, le baron Von-der-Holweck. Pas un seul mot qui ne convienne. Une complainte mélancolique se dégage des paroles de ce sympathique vieillard, les plus vraisemblablement simples du monde. « Comment allez-vous, cher maître ? » lui demande de la Roseraie. « Bien, mon vieil ami, très bien... et très mal, répondit-il. Vous me comprendrez, vous, si je vous dis que je ne peux pas m'habituer au repos ». Et un peu plus loin : « J'étais venu, mon ami, pour vous rappeler ma pension. Vous me l'avez servie longtemps malgré mes répugnances, et j'ai pris, je l'avoue, l'ha-

(1) Lorsque Becque fait l'éloge d'Alfred de Musset, il signale particulièrement sa « langue admirable, la vieille langue française, rajeunie et vivifiée par un souffle romantique ». (*Le Journal*, 24 juin 1893).

bitude d'y compter ». L'amour-propre désarmé et la faiblesse humaine ne peuvent pas parler un langage plus naturel dans la vie même.

« Je suis plein de honte, écrivait Zola dans son *Roman Expérimental* (1), lorsque je pense à l'énorme tas de rhétorique romantique que j'ai déjà derrière moi ». En 1887, rééditant son *Michel Pauper*, Becque a dû éprouver un sentiment analogue. Contrairement à la légende qui le démontre irréductiblement hostile à toute correction de son texte primitif, il retouche la première édition de son drame. Il supprime les locutions artificielles. Le baron Von-der-Holweck ne dit plus à Michel Pauper : « Adieu, monsieur... courage et espoir ! », il exprime son souhait d'une façon calme : « Adieu, monsieur, bon courage ». Les exagérations des images sont adoucies. « ...Et aujourd'hui que je ne compte plus parmi les vivants », disait le baron en 1871; « et aujourd'hui où je ne suis plus pour ainsi dire de ce monde », se corrige-t-il en 1887. Mme de la Roseraye se lance dans moins de détours. « Ton père ne croyait pas aux jours malheureux et la prodigalité de son caractère satisfaisait les exigences du tien », disait-elle à sa fille dans la première version; quinze ans plus tard, elle exprimait la même chose plus simplement : « Je m'adressais à deux emportés qui ne m'écoutaient ni l'un ni l'autre ». M. de la Roseraye s'efforçait également de moins fleurir son langage. Hélène même, l'inlassable récitatrice, abandonne quelquefois sa phraséologie ampoulée : au lieu de : « Je tiens moins d'ailleurs aux joies légères que donne la fortune qu'aux sentiments élevés qu'elle développe, là est la richesse véritable et

(1) Ed. 1880, page II.

celle que je ne perdrai jamais », elle parle comme les autres mortels : « C'est mon père que je plains. C'est lui qui souffrira plus que moi ». Becque lui fait même renoncer aux métaphores forgées si pompeusement dans la manière de parler du Second Empire. Elle ne dit plus en sœur de Prudhomme : « La pensée d'appartenir à de certains hommes me fait frissonner tout le corps et, plutôt que de profaner le don de ma personne, j'aimerais mieux ensevelir ma virginité » ; elle évite le ridicule de cet enterrement de la virginité et revient au plus simple : « J'aimerais mieux m'ensevelir pour toujours ».

Il y a dans cette deuxième édition de *Michel Pauper* d'autres changements de phrases. Les uns préparent mieux la scène à faire. Ainsi la réponse que le vieux baron donne au sujet de son neveu : « Je ne vois plus personne, dit-il en 1871, et mon neveu pas plus qu'un autre. *Le comte* de Rivailles et moi, d'ailleurs, nous ne nous entendrions guère ». Dans l'édition de 1887, Becque corrige : « ...*Monsieur* de Rivailles m'a oublié, il a bien fait, nous n'étions *pas des gens à nous entendre* », ce qui, d'abord, correspond mieux au dédain que le baron a pour les titres, et, ensuite, annonce davantage le conflit qui aura lieu tout à l'heure entre ces deux nobles d'un métal si différent. D'autres changements éclaircissent la pensée du personnage. Mme de la Roseraie dit : « Ma fille a passé l'âge des coqueluches, monsieur le baron, c'est une demoiselle à marier. L'avenir de nos enfants nous préoccupe quelquefois plus que leur santé », au lieu : « ...La santé de nos enfants ne nous préoccupe pas plus que leur avenir ».

Il y a les corrections d'un seul mot, d'une seule

conjonction qui témoignent de l'habileté et du sens littéraire auxquels Becque atteignit en avançant dans sa carrière d'écrivain. Au début de *Michel Pauper*, le baron résigné commence toute une conférence sur la mort et la nature : « La mort a été de tout temps un sujet de pensées mélancoliques. Les explications que donne la science de cet état fort admissible ne nous satisfont pas entièrement. Admirens pourtant la nature... » Madame de la Roseraie l'interrompt. Dans la première édition, elle lui dit : « Voulez-vous vous interrompre *pour* répondre à ma question ? » Dans la deuxième édition, cette interruption est bien plus logique et surtout bien plus convenable. Becque ne change qu'un mot, mais cette petite correction, à première vue insignifiante, donne à la phrase un ton différent : « Voulez-vous vous interrompre *et* répondre à ma question... »

La ponctuation nerveuse, haletante de la première édition de *Michel Pauper* est remplacée partiellement par une autre, plus calme, plus posée. On dit, par exemple, en 1871 : « Les protections naturelles de l'enfance vous ont-elles failli ? non ! soins et caresses, le plaisir du miroir... », et en 1887 : « Les protections naturelles de l'enfance vous ont-elles failli ? Non. Soins et caresses, le plaisir du miroir... »

Toutefois les modifications se bornent à peu de chose. Le fameux monologue : « Viens, viens, mon gentilhomme, mon guerrier », par exemple, n'en a subi aucune. Aussi toutes ces légères retouches que Becque a faites au style de son drame ne le changent-elles pas beaucoup. Malgré elles, la langue de *Michel Pauper* reste en grande partie celle de la première manière de l'auteur, qui est

plutôt romantique. Becque marque par ces modifications une sorte de transition rétrospective du romantisme au positivisme. Mais le réalisme de son style, ou plus exactement : son écriture purement, exclusivement psychologique, est d'une date postérieure à cette pièce ainsi qu'à *l'Enlèvement*.

III

Bien différent de celui qui se rencontre dans ses premières pièces, le lyrisme de Becque vers 1877 consistait dans l'accumulation des faits émouvants plutôt que dans les effets de style. Il a presque honte des mots tendres et poétiques. Dans les *Corbeaux*, avant de faire dire à Mme Vigneron le long récit émouvant de l'existence soucieuse que son mari et elle étaient obligés de mener, Becque met une note brutale pour tenir en équilibre la sentimentalité et la fermeté du passage. « Tu tiens beaucoup, mon ami, à ce que je rabâche cette histoire encore une fois ? », demande la brave-mère avant de raconter leurs peines d'autrefois. « Oui, rabâche-là », dit Vigneron. C'est seulement après avoir ainsi projeté une sorte de lumière crue qu'il se risque à faire entrer ses personnages dans des dispositions lyriques. Encore ne laisse-t-il aucune expression douçâtre ou trop sentimentale échapper de leurs lèvres. La poésie se dégage des paroles simples sans être voulue ni fabriquée au moyen d'accessoires stylistiques. Dans la *Veuve !* Clotilde raconte les dernières heures de son mari infiniment

bon. Sans un seul effet de trémolo, elle parvient à en faire un récit attendrissant jusqu'à la tristesse : « Mon mari, à peu près une heure avant de mourir, s'est trouvé beaucoup mieux; il ne souffrait plus. Il m'a pris les mains, m'a parlé de ses affaires, de l'argent que nous avons et que je trouverais quand il n'y serait plus. Il était très touchant, Adolphe, dans ce moment-là; oh ! très touchant, il n'y a pas à dire. Il m'a regardée et il a ajouté : « Tu vas te trouver dans une situation délicate avec tous tes besoins et deux enfants à élever. Remarie-toi, ce sera plus sage. Tu t'entends très bien avec Lafont. C'est un homme de cœur et un garçon intelligent. Si la pensée lui venait de t'épouser, il faudrait accepter » ». Notez bien que Becque par ce « il n'y a pas à dire » s'excuse presque du mot « touchant », qui seul sort quelque peu de la simplicité.

Et la *Parisienne* et les *Corbeaux* abondent en passages où le lyrisme gît dans le fond des choses mêmes que l'auteur met devant nous et où il est obtenu au moyen des expressions les plus élémentaires. Comme le Suisse Henri Amiel qui se plaignait contre la logique de la langue française où tout se « fige », se « solidifie », se « cristallise » et qui ne peut rien exprimer « de naissant, de germant », Becque accusait son idiome national d'être « sec et froid ». Il enviait, nous l'avons vu, Victor Hugo pour son style épique. Et cependant, avec une langue qui reste foncièrement dans le goût latin, calme, sobre, cristalline, où les termes tout en étant les plus incisifs du monde ne se targuent point d'être rares, où la phrase garde son ordre régulier, où il n'y a rien de contourné, où le besoin d'une ordonnance limpide domine, avec une



« LES HONNÊ
(SC.



MMES »

Photo Gilbert René.

4

100

langue si propre au génie national, Becque a écrit de la bonne, de la saine prose, de celle qui tient de la poésie. C'est qu'il y a une souplesse de la langue que Becque a su bien pénétrer et qu'il a fini par manier presque en jonglant. Avec des vocables communs, il n'écrivait pas, il chantait les faits de la vaste humanité tour à tour gaie, souffrante, travailleuse, médiocre, sublime. Ecoutez la veuve Vigneron pleurer son brave mari devant Mme de Saint-Genis : « Excusez-moi, madame, je suis honteuse de pleurer comme ça devant vous, mais je ne peux pas retenir mes larmes. Quand je pense qu'il n'y a pas un mois il était là, à la place où vous êtes, et que je ne le reverrai plus. Vous l'avez connu, madame; il était si bon, mon mari... ». Les complaints des peuples orientaux ont des expressions plus émouvantes mais elle ne sont pas plus déchirantes. Ecoutez les deux sœurs, étreintes dans la tendresse, parler de leur troisième sœur devenue folle par suite d'une cruelle déception en amour :

JUDITH. — Elle vit, c'est le principal, elle n'est pas perdue pour nous. S'il faut la soigner, on la soignera; s'il faut se priver de pain pour elle, nous nous en passerons, ce n'est plus notre sœur, c'est notre enfant.

MARIE. — Tu es bonne, ma grande sœur, et je t'aime. *(Elles s'embrassent)*.

JUDITH. — Moi aussi, je vous aime. Je suis brusque par moments, mais je vous porte toutes là dans mon cœur. Il me semble que c'est moi, moi votre aînée, la grande sœur comme vous m'appellez, qui devrais nous tirer d'affaire et remettre la famille à flot. Comment? Je n'en sais rien. Je cherche, je ne trouve pas. S'il ne fallait que se jeter dans le feu, j'y serais déjà.

Ou encore la scène où Blanche Vigneron met au point en une formule les rapports entre son père et M. Teissier, jadis patron et ensuite associé de ce

dernier. « Tiens papa, dit-elle au père entouré de toute la famille, si M. Teissier était un autre homme, un homme juste, après le mérite que tu as et la peine que tu t'es donnée, voici ce qu'il te dirait : « Cette fabrique m'a appartenu d'abord, elle a été à tous deux ensuite, elle est à vous maintenant » ». Elle fait ce raisonnement avec tout son bel idéalisme et avec un sentiment propre aux jeunes filles amoureuses qui débordent de tendresse. « Bon petit cœur, lui dit son gros papa, en l'embrassant, tu mets du sentiment partout ». Quel style lyrique aurait soulevé tant d'émotion ? Et dans cette *Parisienne* si froide, si « rosse » d'après sa réputation, relisez, par exemple, les répliques de Clotilde qui précèdent ou suivent la courte « stance » : « Il y a un peu de tout dans les larmes d'une femme ». Une mélancolie qui serre le cœur s'en dégage malgré la sobriété exemplaire du style.

Pour se convaincre que Becque trouva le secret du lyrisme dans une disposition heureuse des mots les plus usuels, il faut surtout lire les paroles — nous allons dire : la musique — de Mme Chevalier qui accompagnent l'apparition de Geneviève à la fin de la scène IX des *Honnêtes Femmes*. Pendant que l'indulgente amie, Mme Chevalier, conseille à Lambert de renoncer à lui faire la cour, à elle-même et aux femmes d'autrui, et de chercher sa compagne parmi les jeunes filles, on voit, par une des portes-fenêtres, approcher Geneviève qui porte le garçon de Mme Chevalier sur son bras et tient la petite fille de la main gauche. « Toilettes claires et pimpantes pour compléter un tableau séduisant », dit Becque en faisant réciter à Mme Chevalier une sorte d'églogue matrimoniale où se trouve une phrase semblable au vers

d'un de ses sonnets (1) et où le style tout réaliste produit, comme par une sorte de magie, l'effet d'un poème lyrique. « Tournez-vous, dit Mme Chevalier au jeune homme hésitant, en lui montrant le spectacle pastoral, tournez-vous et regardez ce petit groupe qui vient nous chercher si à-propos. La voilà, cette jeune fille, qui sera votre femme demain. Est-elle fraîche et rose, et candide ! Quel bon petit cœur sommeille sous cette poitrine de vingt ans. On vous donne deux cent mille francs avec cette enfant-là, c'est une honte, vous devriez les refuser. Voyez un peu, elle fait déjà son apprentissage de mère. Supposez que ces deux enfants, au lieu d'être à moi, soient à vous, et vous comprendrez alors tout ce qu'il y a de tendresse et de joie aussi bien que de dignité et de bon sens dans l'avenir où je vous conduis. Allons, vous êtes convaincu. Vous ne me demandez plus quarante-huit heures, ni vingt-quatre, parce qu'il ne faut qu'une minute pour décider du bonheur de toute sa vie ».

Sans « phrases », sans « littérature », au moyen d'une langue simple, Becque réussissait à obtenir des effets incomparablement plus profonds que ne l'étaient les impressions des œuvres trop écrites. Avec un style sans procédé, sans « ficelles », il rendait expressivement toutes les gammes des états où se trouvait l'âme de ses personnages. Après un long et courageux effort accompli dès *l'Enlèvement* (1871), il acquit le doigté de style nécessaire. Dans une de ses chroniques, il écrivait : « Il y a bien certainement un style qui est à la fois

(1) « Est-elle fraîche et rose, et candide ! ». Dans le sonnet *Adieux*, il écrivait :

Etais-tu blanche et rose et blonde, ô ma conquête !

simple, ferme et élevé; il y a l'éloquence, l'éloquence véritable, il y a l'imagination et les grandes pensées » (1). Mais, s'il exigeait ce style noble pour faire l'éloge des grands hommes, s'il en usait dans ses articles, il ne s'en servit pas dans son théâtre après 1871. Avec les verbes tout puissants et les substantifs connus, « ces muscles et ces os de la phrase », comme dit quelque part M. Bourget, il reconstruisait la vie, il en donnait presque la sensation. Voici un entretien entre deux sœurs où sont en question la douleur, le doute, le souci, l'anxiété, un secret torturant, un malheur qui ruine, une angoisse qui plane, et tout est rendu sans emphase ni tirades, sans l'ombre d'une expression nerveuse et entortillée. Rien que des paroles ordinaires, courantes, mais heureusement combinées soit pour nourrir la curiosité soit pour provoquer l'émotion :

MARIE. — J'ai eu tort de te parler d'un malheur qui n'est pas inévitable. La vérité, la voici; je ne vois pas bien clair encore dans nos affaires, mais elles ne me promettent rien de bon. Il est possible cependant qu'elles s'arrangent à une condition : soyons raisonnables, prudentes, pleines de ménagements avec tout le monde et résignons-nous dès maintenant à passer sur bien des dégoûts.

BLANCHE. — Vous ferez ce que vous voudrez, maman, Judith et toi, je ne me mêlerai de rien. Je voudrais dormir jusqu'à mon mariage.

MARIE. — Ton mariage, ma chérie !

BLANCHE. — Qu'est-ce que tu penses ?

MARIE. — Je pense bien tristement que ce mariage te préoccupe et peut-être n'est-il plus possible aujourd'hui.

BLANCHE. — Tu juges donc bien mal M. de Saint-Genis pour le croire plus sensible à une dot qu'à un cœur.

(1) *Le Revue Illustrée*, 1^{er} mars 1886.

MARIE. — Les hommes, en se mariant, désirent les deux. Mais M. de Saint-Genis serait-il plus désintéressé qu'un autre, il a une mère qui calculera pour lui.

BLANCHE. — Sa mère est sa mère. Si elle a des défauts, je ne veux pas les voir. Mais elle est femme et ne voudrait pas que son fils manquât de loyauté envers une autre femme.

MARIE. — Il ne faut pas, ma chérie, que le malheur nous rende injustes et déraisonnables. Les engagements ont été réciproques : si nous ne pouvons plus tenir les nôtres, M. de Saint-Genis se trouvera dégagé des siens.

BLANCHE. — Tu te trompes, sois-en-sûre, tu te trompes. Demain, si je disais demain, dans un an ou dans dix, Georges m'épousera comme il le veut et comme il le doit. Ne parlons plus de cela. Mon mariage, vois-tu, ne ressemble pas à tant d'autres qui peuvent se faire ou se défaire impunément, et tu ne sais pas la peine que tu me causes en doutant une minute de sa réalisation.

Une belle anthologie pourrait grouper les morceaux que Becque écrivit en une langue à la fois très littéraire et très naturelle, en une prose pleine, intense, substantielle, colorée, savoureuse.

Nous avons parlé de la scène où Mme Vignerou sermonne sa fille. On ne peut pas goûter la « leçon » si l'on ne retient que les phrases que nous avons détachées. La voici entière :

Ecoute-moi bien, ma minette, je n'ai pas le temps de te parler longuement, fais ton profit de ce que je vais te dire et ne me réplique pas, c'est inutile. Je ne suis pas contente du tout de ta tenue et de tes manières, lorsque ton prétendu est là. Tu le regardes, tu lui fais des mines, il se lève, tu te lèves, vous allez dans les petits coins pour causer ensemble, je ne veux pas de ça, et aujourd'hui où nous aurons des étrangers avec nous, aujourd'hui moins que jamais. Que M. Georges te plaise, que vous vous aimiez l'un et l'autre, c'est pour le mieux puisqu'on vous marie ensemble,

mais vous n'êtes pas encore mariés. Jusque-là, j'entends que tu t'observes davantage et que tu gardes tes sentiments pour toi, comme une jeune fille réservée doit le faire en pareil cas. Tu n'as pas besoin de pleurer. C'est dit, c'est dit. Essuie tes yeux, embrasse ta mère et va t'habiller.

Dans *l'Enlèvement* où les personnages parlent souvent une langue sentimentale et péniblement douçâtre, certains passages cependant se distinguent par la clarté, la précision et la fermeté. Il y a plus. Une réplique contient quelquefois tout un récit, et celui-ci est, à son tour, merveilleux de détails dont l'ensemble évoque un personnage, une existence, un milieu, un événement, tout à la fois. Écoutons Raoul de Sainte-Croix, qui, exaspéré par la préciosité de sa femme et par sa manie naissante d'imiter les bas-bleus, se met à lui raconter l'histoire d'une certaine Mlle Noël et Chapsal :

Il venait autrefois, chez ma mère, une femme bien comique, qui avait de la barbe au menton et de l'encre aux doigts, dont la conversation vous aurait été bien agréable. Elle ne tarissait pas sur le mariage. Elles connaissait toutes les variétés de mari. Le mari était sa bête noire. Elle l'avait étudié depuis la nuit de ses noces jusqu'à l'enterrement de sa femme, et elle le montrait, pendant ce long trajet, sot, grossier, jaloux, libertin, avare, despote, criminel, etc... Inutile de vous dire que pour nous juger ainsi, il n'y a que les vieilles filles ou les femmes incomprises. Cette personne était l'une et l'autre. Mes amis et moi, nous nous amusions devant elle à faire l'éloge de la polygamie, et comme la grammaire la consolait du célibat, nous l'appelions Mademoiselle Noël et Chapsal.

Tout le morceau se tient; pas une phrase à enlever sans gâcher le récit — un conte en miniature.

Dans ses pauvres *Polichinelles* inachevés, il y a des passages où Becque a dosé les éléments et les a

disposés le plus harmonieusement du monde. Il obtient là la forme la plus simple et la plus expressive. Dans le troisième acte, il y a une scène où une demi-mondaine repentie et son amie — une femme du monde de l'ancien temps déchuée — se retrouvent pour pendre la crémaillère chez Marie Tétard, entretenue par un banquier. On peut y passer en revue presque toutes les belles qualités du grand art stylistique auquel Becque atteint vers la fin de sa carrière :

MME ANTOINE. — Bonsoir, Elise.

ELISE. — Comment, Marthe, c'est vous ! Vous avez donc quitté Auteuil ?

MME ANTOINE. — Pour ce soir seulement.

ELISE. — Vous saviez que Marie donnait une fête ?

MME ANTOINE. — M. Cerfbier me l'avait dit et il m'a prié de l'accompagner.

ELISE. — Il a bien fait, Cerfbier ; je suis bien contente de vous voir.

MME ANTOINE. — Vous êtes toujours si bonne.

ELISE. — Et vous ne vous ennuyez pas là-bas ?

MME ANTOINE. — Pas une minute.

ELISE. — Qu'est-ce que vous faites ?

MME ANTOINE. — Rien. Je pense à ma fille, ça me suffit.

ELISE. — C'est vrai. Vous avez une fille. Elle doit être grande maintenant.

MME ANTOINE. — Assez grande.

ELISE. — Où est-elle ?

MME ANTOINE. — Au Sacré-Cœur.

ELISE. — Mazette, ma petite, comme vous y allez ! Au Sacré-Cœur ?

MME ANTOINE. — Oui.

ELISE. — On a dû vous demander les yeux de la tête ?

MME ANTOINE. — Non. Le prix ordinaire.

ELISE. — Vous aviez donc quelque prêtre dans votre manche ?

MME ANTOINE. — Personne.

ELISE. — Y a une histoire là-dessous !

MME ANTOINE. — Oui, il y a une histoire. Vous savez peut-être, ma bonne Elise, que la vie que j'ai menée me fait horreur. Dès que j'ai été mère, je n'ai plus eu qu'une pensée. Je ne voulais pas que ma fille tourne mal. Je passais des heures entières assise dans mon fauteuil avec cette idée fixe devant les yeux. Il faut croire que mes yeux, dans ces moments-là, n'étaient pas tendres, et que j'aurai dit quelque chose de trop. Plus tard, quand Berthe a eu quatre ans, toutes les fois qu'elle me voyait prendre un fauteuil, cette enfant me tirait par ma robe en me disant : « Ne pense pas petite mère, bébé ne tournera pas mal ».

ELISE. — Oh ! la mignonne !

MME ANTOINE. — Tant qu'elle a été petite, je n'étais pas embarrassée. Je la levais, je la couchais, nous jouions ensemble, elle ne voyait jamais rien de mal chez moi et je ne la confiais jamais aux autres. J'ai marché comme ça jusqu'à sa première communion. Mais après, après, il fallait bien prendre un parti et m'occuper de l'éducation de mon enfant. J'ai fait alors encore rien que d'y penser. J'avais rencontré autrefois une démarche. Je vais vous dire laquelle, et je rage un journaliste qui avait été d'abord professeur, et qui devait, il me semble, me donner un bon conseil. Je vais le voir. Ah ! ma chère ! j'ai bien compris cette fois que les hommes ne nous aiment pas. Ils ne pensent qu'à leur sale plaisir avec nous. J'explique à celui-ci que j'ai une fille, que ma position me permet de la bien élever et que je tiens avant tout à en faire une honnête femme. Il ne m'écoutait pas. Il me faisait des yeux, l'imbécile ; je lui aurais pouffé de rire au nez dans un autre moment. Enfin, un peu impatientée, je lui dis : « Réfléchissez ; prenez quelques jours pour me répondre ; qui me conseillera si ce n'est vous qui avez été dans l'enseignement ? » « Mettez-la au Conservatoire, c'est encore ce qu'il y a de mieux pour elle ». Voilà ce que cet homme m'a répondu. Je l'aurais tué. Je n'ai fait qu'un bond de chez lui chez moi ; ma fille m'attendait ; je me suis jetée sur elle en lui criant : « Non, non, tu n'iras pas au Conservatoire, j'aimerais mieux te perdre que de te voir là ! ».

ELISE. — Et que vous aviez raison, ma chère ! J'y

ai mis Marie, au Conservatoire, je l'ai regretté huit jours après.

MME ANTOINE. — J'ai reçu alors à Auteuil, où l'on ne sait pas ce que je suis, ni ce que j'ai fait, une demande d'aumône qui venait justement de la maison du Sacré-Cœur. La maison faisait une quête pour les filles abandonnées. Qu'est-ce qui m'a pris, je ne pourrais pas vous le dire. J'ai écrit à la supérieure que le sort d'une enfant était entre ses mains et que je la priais de me recevoir. Le soir même, j'avais la réponse. On m'informait que la supérieure m'attendrait le lendemain à quatre heures et on me recommandait d'être exacte. Ah ! ma chère ! quelle nuit j'ai passée ! Celle-là me comptera. Si Dieu est juste, et elle en effacera bien d'autres. Le lendemain, j'étais là. On m'introduisit chez la supérieure. La peur me prend ; je me jette à ses genoux en fondant en larmes. Je me remets et je lui dis : « Ayez pitié de moi. J'ai fait un coup de tête étant jeune, je suis tombée dans le vice et je ne pouvais plus en sortir. Enfin, j'ai rencontré un honnête homme. Il était marié ; j'ai vécu quinze ans avec lui sans le tromper une seule fois. J'ai une fille. Personne ne la connaît. Personne ne s'est encore occupé d'elle. Prenez-la. Elevez-la. Vous l'élèverez comme vous voudrez. Si je ne dois plus la voir, je ne la verrai plus. Si elle veut plus tard rester avec vous, vous la garderez. J'aime mieux tout, tout, j'aime mieux qu'elle soit religieuse que d'être une catin comme sa mère ! ».

ELISE. — Vous avez dit *catin* à la supérieure ?

MME ANTOINE. — Oui, ma chère, je l'ai dit !

ELISE. — Elle s'est signée ?

MME ANTOINE. — Non. Elle a souri... saintement. Je vais vous dire, maintenant, les paroles de la supérieure ; je m'en souviendrai toute ma vie : « C'est bien, nous allons prendre votre enfant. Nous ne vous séparerons pas d'elle. Vous la verrez comme les autres mères. Quand elle partira en vacances, vous viendrez me voir et je vous dirai ce qu'il faut faire. Si elle se trouve bien avec nous et que la vocation se déclare en elle, on verra. Mais nous ne tenons pas à faire des religieuses. Nous voulons que nos enfants, en sortant de chez nous, soient des épouses modèles et des mères

de famille ». Hein ? ma chère, est-ce beau ? Et comme c'était dit ! On aurait cru entendre de la musique. Les femmes comme ça, c'est l'honneur de notre sexe ! L'honneur de notre sexe !

ELISE. — Et Berthe ? Elle se trouve bien ?

MME ANTOINE. — A merveille.

ELISE. — Est-ce qu'elle a la vocation ?

MME ANTOINE. — Non, ma fille est pieuse; elle fait ses devoirs de religion avec plaisir; mais elle n'a pas la vocation. J'aime mieux ça.

ELISE. — Je vous fais mes compliments, ma chère amie. Pour votre fille et pour vous, il ne pouvait rien arriver de plus heureux. Si l'on m'avait dit il y a cinq minutes que j'entendrais parler du Sacré-Cœur ici, je ne l'aurais pas cru. Vous comptez peut-être danser ce soir ?

MME ANTOINE. — Moi ? Danser ! Je n'y pense guère.

ELISE. — Est-ce que cette fête vous amuse ?

MME ANTOINE. — Pas le moins du monde.

ELISE. — Venez avec moi, dans ma chambre. Nous prendrons de l'excellent thé, je le fais moi-même, et nous bavarderons jusqu'au moment de votre départ.

MME ANTOINE. — Ça me va très bien.

La Libre Parole a eu raison d'écrire à l'époque où l'on croyait que Becque se présenterait aux élections législatives, en 1893 : « Si M. Becque est élu et qu'il réussisse à transformer l'affreux charabia des discours parlementaires en français correct et élégant, on pourra dire qu'il aura bien mérité de la patrie ».

Si l'on veut trouver une formule assez brève et frappante pour définir le style de Becque, il faut penser aux éloges qu'il fit lui-mêmes des grands écrivains français.

Vos pères,

disait-il en s'adressant aux modernistes des an-

nées 1880 qui usaient de néologismes, de mots singuliers, d'expressions fraîchement forgées,

Vos pères ont connu l'éternelle détresse...
Ils chantaient des douleurs plus hautes et plus dignes,
Rêves de grands amants ou de vieux citoyens;
Ils ne demandaient pas pourtant de nouveaux signes,
Mais ils se rattrapaient dans l'emploi des anciens.

Ou, il faut encore penser au mot de Lamennais :
« Les grands poètes de la France, ce sont les prosateurs ».

CHAPITRE II

LES PROCEDES DRAMATIQUES

Henry Becque contre les lois de la critique, contre les règles de l'Art et contre les conventions. — L'entrée immédiate en matière : l'exposition proprement dite n'existe pas. La vie des personnages coule sans cesse. Des données faciles à manier. — L'action : dynamique dans les premières pièces; discrète dans les autres. C'est la vie des personnages qui produit l'action. La chaîne des petites actions. — L'apparente absence du dénouement. L'imitation des réalités sans bord. — La poétique nouvelle traîne avec elle de vieux moyens. Le raisonneur remplacé. Les mots d'auteur et de nature. L'aparté. Les « bas » et les « à l'oreille ». Le monologue. La lettre. Le personnage épisodique. — Les conventions et les clichés littéraires. Les répétitions. Les phrases symétriques. — La construction des pièces. La création consciencieuse, lente. La torture de la composition. L'angoisse de la perfection. L'harmonie des parties. Le musical et le décoratif dans l'œuvre de Becque. La mesure et le manque de mesure. Les détails soupesés. — La solidité de l'architecture dramatique subordonnée à l'image de la vie. Ses proportions adéquates à celles de la nature. — Le comique et le sévère dans les pièces. Le tragique. — En résumé : pas de procédé pour le procédé; l'élargissement de la perspective théâtrale.

I

Spontanément, Henry Becque sentait que le procédé ne pouvait que tuer le créateur. « Quand un artiste a un procédé dont il est sûr, et que le

public a adopté, alors il devient un maître et il ne fait plus que de mauvaises choses », déclarait-il dans une des rares interviews qu'il accorda sur son *ars poetica*. Il ne se méconnaissait pas en ajoutant : « Je n'ai pas plus de procédés que de théorie, je recommence chaque fois. Je cherche chaque fois une forme nouvelle appropriée à mon nouveau sujet ». Une autre fois, il exprima la même idée en termes plus vigoureux et plus familiers : « Je fais une pièce, qu'on me passe cette comparaison, comme on fait une femme, en ne voyant plus qu'elle ». Très personnel, impétueux, il supporterait mal d'être ligoté par des chaînes inutiles; on pourrait lui appliquer la formule qu'on lit dans ses chroniques sur Gounod : « Le système, chez un artiste, c'est sa marque, son originalité; c'est sa part de nouveau qu'il apporte après les autres ».

En élargissant dans ce sens la question des procédés dramatiques, Becque contestait toutes les théories, toutes les règles, toutes les lois. Se laissant confesser par ce rédacteur du *Matin* dont nous citons l'interview tout à l'heure, il lui exposa longuement comment il s'y prenait pour écrire une pièce. « C'est presque une théorie », dit le journaliste. « Je n'ai pas de théorie, répliqua vivement Becque. Je vous indique seulement ma manière de travailler ». Ce chef d'école, comme on a l'habitude d'appeler Becque, n'a jamais publié devant une pièce, devant les *Corbeaux*, par exemple, ou devant ses œuvres complètes, des manifestes ou une préface-programme, et il se refusait d'admettre l'existence même des théories. Lorsque M. Abraham Dreyfus, auteur dramatique et conférencier, en vue d'une

conférence à faire au Cercle Littéraire de Bruxelles, demanda aux écrivains leurs déclarations sur un sujet qui était à l'ordre du jour : *Comment se fait une pièce de théâtre ?*, Augier, Dumas, Sardou, Zola et d'autres y répondirent. Becque restait sceptique à l'égard de ces réponses. Il croyait trop à la part personnelle qu'on apporte dans la création pour pouvoir reconnaître des lois. Dans la chronique du 11 avril 1884, au *Matin*, il jugea avec ironie le résultat de cette enquête : « Nous avons affaire à des créateurs plutôt qu'à des théoriciens. Aucun de ces messieurs ne nous a appris ce qu'il fallait pour faire une pièce de théâtre ni ce qui devait y entrer; aucun d'eux ne nous a donné, je ne dis pas une recette infailible, mais quelque chose d'approchant et de résistant. On voit seulement qu'ils ont chacun leur méthode, qu'ils la trouvent bonne, et ils n'ont pas tort, qu'elle leur paraît bien supérieure à celle du voisin » (1). Pour son propre choix, il s'exprime nettement une fois de plus : « Si j'avais à choisir entre toutes ces consultations, je me déciderais, je crois, pour celle qui ne s'y trouve pas, celle que M. L. Halévy a eu la sagesse de ne pas écrire ».

C'était du reste la conception qu'il affirmait déjà à l'époque où les *Corbeaux* étaient terminés, la conception révolutionnaire qui, en glorifiant Alfred

(1) C'était un thème que Becque se plaisait sans cesse à développer et à prouver. En 1893, dans ses conférences sur le théâtre du XIX^e siècle, il démontrait qu'il n'y avait aucun rapport entre la *Préface de Cromwell* et les pièces de Hugo. « Je vous dis tout cela en passant, expliquait-il à son auditoire, pour vous exprimer une de mes idées favorites. Il n'y a pas de théories. Les théories sont vaines; elles sont confuses; elles sont faites presque toujours par un homme pour vous expliquer le talent qu'il a ou qu'il croit avoir. Il n'y a que des œuvres, et c'est celui qui les écrit qui a trouvé en même temps la formule ». (*Le Journal*, 20 juin 1893).

de Musset, dénonçait la stérilité du dogmatisme et ne voulait admettre aucune recette :

Lorsque Musset écrivait :

Le théâtre, à coup sûr, n'était pas mon affaire, voulait-il railler quelques auteurs et quelques pièces dont le succès ne le satisfaisait pas, ou bien doutait-il réellement de lui-même, effrayé par ce gros mot, ce mot mystérieux de *théâtre*. Pauvre Musset ! On lui avait dit du théâtre ceci et cela, que le théâtre s'apprend, qu'il a ses lois, qu'il est un art de convention constante et d'éternelle imitation, tandis qu'au contraire *il n'y a pas de théâtre, dans le sens général du mot, et qu'on n'est un véritable auteur dramatique qu'à la condition d'avoir le sien, son théâtre*.

La valeur de Musset, au jugement de Becque, c'est d'avoir été original dans sa conception du cadre théâtral, d'avoir créé un théâtre qui a brisé les portants trop vieux et étroits, d'avoir prouvé que la fantaisie, le sentiment, la vie et la poésie peuvent tenir dans une seule pièce, sans soutiens artificiels (1).

(1) A ce point de vue, le parallèle que Becque fit entre Victor Hugo et Alexandre Dumas est très curieux. Il reconnaissait au premier de grandes qualités dramatiques. « Elles sont déjà dans *Hernani*, disait Becque, et se retrouvent dans ses autres ouvrages ». Il reconnaissait que Hugo savait « faire une pièce » et qu'il obtenait bien souvent « les scènes les plus belles avec des personnages auxquels nous ne croyons pas ». Mais, disait-il, le plus grand auteur dramatique de la période qui va de 1830 à la *Dame aux camélias*, c'est Alexandre Dumas père. Becque se rangeait du côté de Jules Lemaitre qui, à la reprise de *Henri III* vers 1890, avait dit : « C'est du toc » ; il savait fort bien que Dumas père avait laissé « un grand nom » et « une œuvre condamnée ». Toutefois, il trouvait que dans ce « grand manufacturier littéraire » il y avait plus d'auteur dramatique que dans Victor Hugo. (*Le Journal*, 20 juin 1893).

En Scribe aussi, Becque voyait un « auteur dramatique exceptionnel », dont la première qualité était « la connaissance du théâtre, une perception très nette de l'harmonie et des proportions scéniques ».

Mais ce sont là des vues que Becque a exprimées bien

Plus tard encore, agacé par la critique de certains chroniqueurs qui gauchement imitaient les érudits et ne jugeaient les œuvres que d'après deux ou trois règles déjà périmées, Becque reprit la même querelle. Il s'attaqua surtout à Brunetière (1), qui devait payer pour tous, et, critique lui-même, il éleva la voix non seulement contre l'austérité de la critique trop scolastique et doctrinaire, mais aussi contre l'opportunité de la critique même. La page est gonflée d'une grosse colère contre les dogmes quasi éternels et contre l'étroitesse de l'esthétique :

Puisque j'ai parlé de Brunetière et qu'il est venu là comme le critique le plus élevé et le plus irréprochable, il faut que je dise à quel point je suis content de lui. Brunetière vient d'écrire, pour les *Annales du théâtre*, une préface, mieux que cela, un manifeste qui est de sa part une abjuration véritable, la rétraction solennelle de toutes ses erreurs. « Non ! non ! s'écrie l'éloquent académicien tout nouvellement converti, il n'y a pas de règles ! Les règles n'ont ni légitimité, ni application ! Demanderons-nous à Shakespeare de composer comme Sophocle ? » On ne le croira peut-être pas. Les trois unités elles-mêmes, oui, les trois unités, Brunetière, après un dernier regard jeté sur elles, les a immolées définitivement. L'apostasie est complète.

plus tard, après la publication de son théâtre, et devant un public étranger. Cependant, en cette occasion non plus il n'oubliait pas le cas de Musset et, prophétiquement, il disait : « Il serait bien amusant qu'Alfred de Musset fût le seul auteur dramatique du siècle qui passât franchement à la postérité, lorsqu'il n'avait jamais cru l'être et que la vieille critique parisienne lui en a toujours refusé le titre ». (*Œuvres Complètes*, VII, p. 45).

(1) On sait que Jules Lemaitre fit sa célèbre « sortie », du reste si courtoise, contre Brunetière d'abord sans le nommer en 1889 et ensuite en le désignant d'une façon précise en 1892. Becque n'a pu qu'être encouragé par cette controverse sur la « littérature et la critique personnelles » et le dogmatisme; il lui a été plus facile, sinon utile, de se ranger du côté de l'impressionniste et de s'attaquer au doctrinaire.

HENRY BECQUE

LE FRISSON

FANTAISIE RIMÉE



PARIS

TRESSE ÉDITEUR

N. 11, 10, 11, GALÉRIE DU THÉÂTRE-FRANÇAIS
PALAIS-ROYAL

1884

Droits de traduction, de reproduction et de représentation réservés.

COUVERTURE DU POÈME « LE FRISSON » (1884)

HENRY BECQUE

QUERELLES LITTÉRAIRES



PARIS

E. DENTU, ÉDITEUR

LIBRAIRE DE LA SOCIÉTÉ DES GENS DE LETTRES
3, PLACE DE VALOIS, PALAIS-ROYAL

1890

(Tous droits réservés)

COUVERTURE DES « QUERELLES LITTÉRAIRES » (1890)

Il faudrait peut-être, pour être juste, se rappeler tant de pauvres auteurs que Brunetière a exécutés si lestement, à l'aide d'un critérium défectueux et qu'il vient de briser lui-même. Mais c'est autre chose que je veux dire. Voyez un peu jusqu'où va la folie de la critique et son imperturbable assurance. A peine a-t-il condamné et répudié les règles, Brunetière découvre une loi pour remplacer les règles, oh ! bien définitive, celle-là, et qu'il appelle la *Loi* un peu majestueusement. « Non ! non ! m'écirai-je à mon tour, il n'y a pas de loi pas plus qu'il n'y a de règles. Il n'y a que des œuvres, des œuvres de toute sorte, des œuvres de tous les genres, des œuvres si différentes qu'aucune généralisation ne leur est applicable et n'est en état de les comprendre toutes ; quand vous vous appuyerez sur les unes, nous en avons bien d'autres à vous opposer ! » (1)

Créateur épris d'indépendance, Becque est l'ennemi des obstacles dont la forme encombre la liberté créatrice. Légitime quand elle proteste contre les lois *a priori*, sa révolte est injustifiée lorsqu'elle s'adresse à celles qu'on peut assurément tirer des productions du cerveau humain. Cet autodidacte d'une race exceptionnelle avait trop de foi dans la spontanéité du génie. Il pensait que le génie n'avait pas besoin d'être secondé par la critique. Il s'attaquait encore à l'esthétique qui voulait précéder l'art au lieu de le suivre. « Depuis Aristote, écrit Becque, depuis Aristote, qui avait institué, comme on sait, des règles immuables, jusqu'à ce pauvre Scribe, dont on nous rabâche encore quelques dictons ridicules, les professeurs d'art dramatique n'ont jamais manqué. Qu'ont-ils suscité ? Qu'ont-ils empêché ? Rien encore ! Le chien aboie, dit un proverbe arabe, et la caravane passe. Une seule vérité paraît

(1) *Souvenirs d'un auteur dramatique*, p. 151.

définitive aujourd'hui : il n'y a pas de mesure pour le talent, il n'y a pas de conventions que l'originalité ne détruise et ne remplace » (1). Mais, la justesse des vues mises à part, il ressort d'une façon éclatante, que Becque en théorie traitait les règles très irrespectueusement et dans un esprit de révolte presque indignée.

Dans la pratique aussi, il reste très libre en face des lois de l'art. Sa première pièce est une comédie psychologique où le vaudevillesque, qui devait en être banni, se mêle au sérieux; où la parodie voisine avec la peinture réaliste; où l'ironie succède à la farce, et celle-ci au grotesque. Dans *Michel Pauper*, l'élément mélodramatique voisine avec la pure observation, l'imagination intervient aux moments où l'on est le plus dans le réel. Becque a pu, comme Zola, écrivant à Alphonse Daudet à propos de son *Évangéliste*, s'exclamer : « Nous les poètes de l'observation », ou dire au sujet de son héros le mot de l'auteur de *l'Assommoir* : « Et l'avouerais-je même ! Je crains bien d'avoir un peu menti avec Goujet... ». *Les Corbeaux* ont heurté toutes les habitudes de l'époque; la pièce ne ressemble à aucune œuvre, tant elle est affranchie des manières théâtrales. *La Parisienne*, qui appartient tellement au théâtre, a l'air de ne pas être une pièce de théâtre. Dans toutes ses comédies, profitant de toutes les libertés que la deuxième moitié du XVII^e siècle, la philosophie rationaliste, le romantisme et l'époque de Dumas et Augier, avaient conquises, ajoutant celles que réclamèrent son fougueux tempérament et sa force naturellement créatrice, il usa du droit absolu d'un auteur qui crée. Comme nous l'avons vu, la

(1) *Préface aux Soirées parisiennes*, 1882.

préoccupation psychologique dominait toutes les autres. La loi qu'il s'imposait était celle de la vérité psychologique. Il montrait en Sardou l'exemple de son *credo* dramatique. « Le voilà l'auteur dramatique ! » s'écriait-il. Il avoue que Sardou connaît les ressources de son art et qu'il en abuse quelquefois. Mais, c'est encore, dit-il, pour faire une intéressante « reproduction de la réalité ». En parlant de Hugo et en lui reprochant de faire passer l'enseignement avant l'art, il insistait encore : « Le théâtre, c'est une peinture, une représentation. Là est son objet, sa valeur, sa grandeur propre ». A un autre endroit, dans une conférence qu'il a probablement faite au Danemark, en parlant de Shakespeare, Becque a repris la démonstration de sa théorie sur l'objet de l'art. Il signalait la sincérité désintéressée de l'auteur de *Coriolan* et de *Jules César*, qui a donné la peinture de tout ce qui peut servir, grandir et ennoblir l'idée aristocratique aussi bien que celle de tout ce qui peut servir, grandir et ennoblir le principe démocratique. C'est que Shakespeare n'a voulu que peindre des caractères éternels et non pas discuter les idées. C'est que — conclut Becque — un auteur dramatique est « un spectateur », « un peintre, un représentateur » dont l'affaire est de « promener le miroir sur l'humanité » (1). Vers 1890, il écrivait à Octave Mirbeau : « J'ai toujours pensé que *Les Corbeaux* étaient mon meilleur ouvrage, et, pour être sincère, que mes jeunes filles étaient des jeunes filles véritables, qu'elles représentent la moyenne des jeunes filles *plus réellement* que les spécimens détaillés qu'en ont donnés mes plus illustres confrères ».

(1) *Œuvres Complètes*, VII, pp. 104-106.

Les conventions trouvèrent en Becque un sérieux adversaire. Il attaqua celles des auteurs antiques. Les unités de temps et de lieu, la loi des personnages dans une scène, il les taxa de petits moyens. Les tragédies des anciens lui paraissent amener les mêmes effets que des mélodrames. Sa chronique « *Œdipe-Roi* » est un rare exemple de l'affranchissement intellectuel qu'un critique est capable d'accomplir : Becque parle religieusement de Jocaste et du Serviteur dans lesquels Sophocle a mis infiniment de compassion, mais il ose dire qu'*Oedipe bafouille*, et que Sophocle se sert de *ficelles*. Les parties morales, humaines et éternelles de l'œuvre nous intéressent, le reste nous ennuie, dit Becque sans hésitation, sans pudeur.

On peut s'imaginer alors l'assaut qu'il livrait à ses contemporains usant de ces *ficelles*. Au début de son métier de chroniqueur théâtral, il écrivait en rendant compte d'une pièce : « Montsoran, au moment de se battre, sommeille sur un canapé. C'est la règle du théâtre. Un personnage qui se respecte, au moment de se battre, sommeille toujours sur un canapé ».

Le 1^{er} mai 1877, assez près de la création des *Corbeaux*, Becque plaidait pour des procédés nouveaux. En parlant, dans *Le Peuple*, d'un drame de M. Charles Lomon : *Jean Dacier*, il traçait le chemin : « L'ouvrage de M. Lomon a un grand défaut : la banalité. Le sujet, les personnages, les sentiments et leur expression, rien n'est nouveau. Je le dis à regret, je le dis pourtant. On ne saurait trop engager de jeunes poètes comme M. Lomon, qui ont la confiance et la vaillance, des qualités réelles d'auteur dramatique, une langue simple, ferme, souvent éloquente, on ne saurait trop les

engager à renoncer aux conventions, aux rengaines, aux ficelles... »

Dans une de ses nombreuses chroniques où il faisait des passes d'armes avec Sarcey, il raillait le critique en le pastichant : « Mais la vie est une chose et le théâtre en est une autre. Ici nous sommes en pleine réalité; au théâtre, nous sommes en pleine convention » (1).

C'est la vraie vie que Becque voulait apporter sur la scène. Dans la *Revue Illustrée* du 1^{er} mars 1886, il se fâche contre Pailleron parce qu'il a ri de ceux qui parlent de vérité au théâtre. « Cette théorie de toutes les conventions de la scène, qu'est-ce qu'elle prouve? », demande Becque, et il s'empresse de donner une réponse : « Oui, ce plafond est peint, ces décors sont en toile, ces meubles en carton ! Mais pourquoi cet assemblage de mensonge ? Pour figurer justement la vérité. Qu'est-ce que cherche l'auteur ? A la découvrir. Qu'est-ce que cherche le comédien ? A la représenter. Sans vérité, il n'y a pas d'art dramatique ».

Cette conception psychologique du théâtre entier entraîne ainsi les procédés psychologiques. En 1881, parlant du fameux *Monte-Christo* d'Alexandre Dumas, qu'on avait arrangé pour la scène, Becque écrivait : « Ces ouvrages démesurés, pleins de personnages fabuleux et d'aventures extraordinaires, qui nous tenaient autrefois la bouche ouverte, ont perdu de leur empire sur nous. Nous sommes plus sensés. Nous aimons moins l'in vraisemblable. Les excès de l'analyse nous passionnent plus aujourd'hui que ceux de l'imagination ». Puisqu'il fallait mettre sur la scène les êtres les plus réels et qu'il fallait, selon le conseil de Saint-

(1) *Querelles Littéraires*, p. 260.

René Taillandier, « traiter humainement les choses humaines » (1), l'invention, au sens primitif du mot, ne devait plus jouer qu'un rôle de second plan et les conventions ne devaient être observées qu'en des cas très légitimes, elles avaient à rester toujours soumises à la reconstitution de la vie et à se renouveler elles aussi sans cesse. En un mot, un homme qui allait se battre, par exemple, pouvait avoir une autre attitude que celle à laquelle le contraignait la convention; il n'était plus obligé d'être calme, ni de sommeiller paisiblement sur un canapé. D'autre part, l'auteur dramatique était libre de ne pas s'asservir à l'imagination des spectateurs, de ne pas amuser leur curiosité par des jeux d'intrigues, de ne pas soutenir leur attention par les explications d'un raisonneur ou de ne pas faire des « arrangements » pour calmer, par un optimisme naïf, le public à sa sortie de la salle. Au lieu de recommencer l'éternelle broderie sur les mêmes canevases, l'auteur devait aspirer vers des créations toutes originales, toutes neuves, n'empruntant à la tradition que le strict nécessaire, à l'ancien attirail que l'indispensable.

Vers 1896, à M. Lencou qui avait entrepris une enquête sur le nouveau théâtre, Becque disait : « La lutte est un peu apaisée aujourd'hui et, dans le calme relatif qui s'établit, nous pouvons compter une à une toutes nos conquêtes. Autant par le choix des sujets, la simplicité de l'action, la psychologie des personnages, que par les perfectionnements de la mise en scène, et l'exactitude de reconstitution des milieux, il nous est permis de constater que le théâtre moderne a enfin rompu

(1) *Revue des Deux Mondes*, 1874, pp. 201-219.

avec le théâtre caduc, dont l'invention et la convention formaient tout le fond ».

Ce fond du théâtre, Becque voulait qu'il fût l'image substantielle de la réalité. Et, en effet, à part des exceptions que nous examinerons aussi, ses pièces sont construites avec des réalités et non pas avec des « scènes à faire », avec des *deus ex machina*, avec des effets, avec des « situations », avec des intrigues. Le théâtre n'est pas une fin en soi; il est pour l'auteur un moyen de recréer la vie.

II

Becque, attaquant son sujet immédiatement, entre en matière sans hésiter. Son exposition ne commence pas par un avant-commencement. Ne traitant pas son public de lycéen, il ne l'introduit pas dans sa pièce par un exposé élémentaire. Ses spectateurs, suppose-t-il, ont une connaissance suffisante de la vie. *L'Enfant Prodigue* met devant nous tout de suite deux des personnages principaux et les fait parler et agir comme s'ils nous avaient été déjà dépeints dans tous les détails. Dans *Michel Pauper*, au lever du rideau, c'est un visiteur qui se trouve sur la scène, et la maîtresse de maison n'entre qu'après lui. — La première parole de *l'Enlèvement* est une réplique à une conversation qui a lieu avant le rideau même : « EMMA. — Oui, votre éloge de la solitude est fort juste, et je comprends très bien que vous préféreriez votre compagnie à celle des autres ». On se

rappelle le commencement des *Corbeaux*. Toute la famille des Vigneron est déjà sur la scène : le père, étendu sur le canapé, sommeille; une fille est assise auprès de lui et travaille à l'aiguille, l'autre est au piano, la troisième écrit à une table, la mère va et vient. Pas un seul personnage ne donne une explication, un exposé, une description; la vie prise quelque part dans son cours commence : « MADAME VIGNERON. — Ferme ton piano, ma Judith, ton père dort ». L'introduction des *Honnêtes Femmes*, où Lambert, annoncé par une servante, entre et dit bonjour à Mme Chevalier, n'est lente que pour donner le ton un peu idyllique de la calme vie à Fontainebleau, plutôt que pour décrire les héros de la comédie. Les premières scènes du *Départ*, éclairant le milieu et indiquant l'atmosphère où se passe la pièce, posant les événements, n'ont rien d'intentionnellement explicatif. La vie se met à bourdonner à la première parole d'une des ouvrières. Nous connaissons tout ce monde d'un atelier de couture parisien au fur et à mesure qu'il vivra sur la scène. Au lieu de le présenter, l'auteur le fera exister devant nous. Le commencement de *La Navette* est, à cet égard, une véritable gageure. Deux personnes, Antonia et Alfred, sont assises à une table de jeu dans un élégant salon. On ne sait rien ni de l'un ni de l'autre. Pas de préambule, pas la moindre exposition; la vie éclate aussitôt :

ANTONIA. — Quarante de bésigue. Vous entendez. Je marque quarante de bésigue. Prenez une carte. Prenez donc une carte. Jouez, n'est-ce pas, ou allez-vous en.

ALFRED, *jetant ses cartes*. — Vous avez raison, Antonia, je m'en vais.

Après ces quelques paroles, nous en savons encore moins sur les deux personnages. « Qu'est-ce qu'il y

a ? qu'est-ce qu'il y a ? », nous demandons-nous. Becque a éveillé l'intérêt de son lecteur ou auditeur. Cela est attirant comme les réalités mêmes. Peu à peu, Antonia et Alfred se présenteront au public, par ce qu'ils disent ou par ce qu'ils font, sans intermédiaire, sans l'intervention de l'auteur.

Cette entrée immédiate en matière est exploitée dans la *Parisienne* jusqu'à l'extrémité, au-delà même de l'extrémité. Non seulement il n'est pas question de préparer le spectateur lentement, par une exposition en règle, mais l'auteur doit aussi tendre un piège à l'attention des lecteurs ou de l'auditoire. Au lieu de guider cette attention, il la déroute, il la torture, il la secoue par une incertitude cuisante et une certitude factice : il est vrai que c'est, au fond, pour mieux la réveiller et pour mieux lui faire saisir la situation et le caractère des personnages.

La scène par laquelle commence *La Parisienne* est un défi à toutes les préparations usuelles. Une femme entre, empressée, une lettre fermée à la main; elle s'approche d'une table, lève un sous-main, et cache la lettre dessous. Puis elle va à un meuble-secrétaire, tire une clef de sa poche et fait semblant de fermer le tiroir. A ce moment un homme paraît précipitamment et la surprend à l'instant où elle donne le dernier tour de clef; il s'avance vers elle et, très ému, en se dominant avec peine, aborde l'explication : « Ouvrez ce secrétaire et donnez-moi cette lettre ». La femme s'y refuse. Il insiste. Elle persiste. « D'où venez-vous ? » lui demande-t-il. « Ah ! C'est autre chose maintenant », répond-elle. « Oui, c'est autre chose, je vous demande d'où vous venez », poursuit l'homme. « Je vais vous le dire, réplique la femme

en se déroband encore. Je voudrais que vous vous regardiez en ce moment pour voir la figure que vous faites, lui dit-elle. Vous n'êtes pas beau, mon ami. Vous me plaissez mieux dans votre état ordinaire. Où irous-nous, mon Dieu, si vous perdez toute mesure pour un méchant billet que le premier venu peut-être m'a adressé ? ». L'homme n'en démord pas : « Ouvrez ce secrétaire et donnez-moi cette lettre ». Cette insistance fâche la femme : « Vous allez l'avoir... Vous devez penser que des scènes comme celle-ci, si elles se renouvelaient fréquemment, me détacheraient bien vite de vous. Je ne pourrais pas, je vous en prévien, subir un interrogatoire chaque fois que j'aurais mis le pied dehors ». La querelle continue. La colère de l'homme ne fait que grandir. Nous nous disons : c'est le mari qui est en train de surprendre sa femme dans une infidélité; en tout cas, c'est une scène de jalousie conjugale. Soupçon, répliques adroites, menaces. L'homme a l'air de l'emporter. La femme jette les clefs à la volée : « Ouvrez vous-même ». Il se baisse pour les prendre et ouvrir le secrétaire. Elle l'arrête : « Prenez bien garde à ce que vous allez faire. Si vous touchez ces clefs du bout des doigts... du bout des doigts..., ce n'est pas moi qui le regretterai, ce sera vous ». Désarmé par ce langage très féminin, par cette intimidation énigmatique, l'homme hésite, ramasse les clefs et les donne à la femme : « Reprenez vos clefs ». Une accalmie. La femme enlève son chapeau et ses gants, pour se mettre à l'aise. « Ça augmente, vous savez », s'adresse-t-elle à l'homme. « Qu'est-ce qui augmente ? » demande celui-ci. « Le mal est en progrès, je vous en avertis », ajoute l'autre. « Quel mal ? » demande l'homme à nouveau. Alors, pas-

sant de la défense à l'accusation, la femme proteste contre la jalousie de l'homme : « Je m'étais bien aperçue déjà que vous me surveilliez et je riais de la peine que vous vous donniez... si inutilement. Jusqu'ici cependant il n'y avait rien à dire. C'était de la jalousie, mais une jalousie aimable, qui flatte l'amour-propre d'une femme et dont elle s'amuse ». « Vous venez de passer à l'autre, s'écrie-t-elle, la jalousie stupide, grossière, brutale, celle qui nous blesse profondément et que nous ne pardonnons jamais deux fois ». Et elle obtient de lui la promesse de ne plus recommencer, et de ne pas l'obliger à avoir à lui pardonner une deuxième fois.

Cette Clotilde et ce Lafont, ce sont, nous disons-nous alors, deux époux en passe de s'expliquer et de resserrer leur union conjugale. Et leur conversation nous confirme dans notre hypothèse :

LAFONT. — Clotilde ?

CLOTILDE. — Quoi, mon ami.

LAFONT. — Vous m'aimez ?

CLOTILDE. — Aujourd'hui moins qu'hier.

LAFONT. — Vous désirez me voir heureux ?

CLOTILDE. — Je vous l'ai montré assez, je crois.

LAFONT. — J'ai peur de tous ces jeunes gens que vous rencontrez et qui tournent autour de vous.

CLOTILDE. — Vous avez bien tort. Je cause avec l'un et avec l'autre ; le dos tourné, je ne sais plus seulement qui m'a parlé.

LAFONT. — Vous ne vous rappelez personne que vous auriez encouragé sans le vouloir et qui se serait cru autorisé à vous écrire.

CLOTILDE. — Personne.

LAFONT, *piteusement*. — Ouvrez ce secrétaire et donnez-moi cette lettre.

CLOTILDE. — Encore ! Cette lettre est de mon amie, Mme Doyen Beaulieu (*Mouvement de Lafont*), la plus vertueuse des femmes... sous ses airs évaporés. Je sais

ce que Pauline m'écrira et je serai la première à vous le dire quand vous ne me le demanderez plus.

Voilà les soupçons évanouis, l'entente rétablie, le ménage bien raccordé; le mari rassuré, l'épouse disculpée. Un dernier mot encore de Lafont, pour prévenir un avenir fâcheux, pour exhorter Clotilde à la fidélité :

LAFONT. — Clotilde ?

CLOTILDE. — Après ?

LAFONT. — Vous êtes raisonnable ?

CLOTILDE. — Plus que jamais.

LAFONT. — La tête est tranquille ?

CLOTILDE. — La tête est tranquille et le cœur aussi.

LAFONT. — Pensez à moi, Clotilde, et pensez à vous. Dites-vous qu'une imprudence est bien vite commise et qu'elle ne se répare jamais. Ne vous laissez pas aller à ce goût des aventures, qui fait aujourd'hui tant de victimes. Résistez, Clotilde, résistez ! En me restant fidèle, vous restez digne et honorable; le jour où vous me tromperiez...

A ce moment, où il n'y a plus personne qui ne croie mariés cet homme et cette femme, Clotilde interrompt Lafont, s'approche d'une porte, écoute un instant, et revient. « Prenez garde, dit-elle, voilà mon mari ».

Cette Clotilde, si épouse de Lafont, n'est donc pas sa femme ? Ce Lafont, si mari, n'est donc pas le mari de Clotilde ? Leur entretien nous a intéressés au plus haut degré cependant que nous les prenions pour deux époux. Brusquement, par un coup de théâtre sans pareil, par cette phrase si brève mais révélatrice : « Prenez garde, voilà mon mari », cet entretien est éclairé d'une lumière toute différente et nous saisit encore davantage. Pris dans le piège du dramaturge, au lieu

de lui en vouloir, nous lui savons gré de nous avoir ménagé cette surprise et, de plus, de nous avoir renseignés si spirituellement sur la façon de sentir et de voir de Clotilde Du Mesnil et de Lafont.

Ce ne sont pas des procédés qui préparent, une exposition qui analyse, un récit qui vous fait deviner un caractère ou prévoir telle ou telle scène, c'est l'art de poser immédiatement un état de sentiments, c'est le talent de faire vivre devant le public les personnages sans l'avoir préalablement renseigné sur eux. La situation se voit d'elle-même; elle éclate à nos yeux toute seule. La matière est saisie par ce qu'elle contient de plus substantiel, et elle est jetée dans l'œuvre avec vigueur. Becque ne trouvait nullement que le premier acte devait servir à préparer le second, encore moins que « les deux premiers tiers de la pièce » devaient être « employés à préparer le troisième » (1).

Cette soudaineté qu'on trouve au commencement des pièces de Becque, et qui s'est surpassée dans la scène initiale de la *Parisienne*, en la rendant l'une des plus belles du théâtre contemporain, est appliquée aussi aux commencements des actes. Pendant les entr'actes, la vie coule, les personnages et les circonstances changent; le temps emplit les cœurs d'autres sentiments, et met dans les esprits d'autres idées. Le monde de l'acte précédent, tout en apportant ses traits essentiels et en subissant l'empreinte des événements qui se sont passés, aura à vivre dans les actes suivants des jours différents et il lui faudra agir autrement, selon de nouvelles conditions matérielles et morales. L'art dramatique, « cette représentation de la vie aussi intéressante que la vie elle-même », (2)

(1) *L'Union Républicaine*, 25 octobre 1881.

(2) *Querelles Littéraires*, page 277.

n'a qu'à choisir dans cette suite de la vie les moments où, pendant que le passé se reflète, le présent se joue et l'avenir se prépare. Le deuxième acte des *Corbeaux* ne nous montre pas l'enterrement de M. Vigneron, ni le départ du fils unique pour les colonies, ni la tristesse et la gêne qui ont suivi la disparition du chef de famille. L'acte commence par quelques visites faites à la famille éplorée, un mois après la mort soudaine de M. Vigneron. La conversation tout en étant très actuelle nous renseigne, sans le vouloir, sur « l'entr'acte ». Fait des événements écoulés et du présent, cet acte n'est ni une continuation ni une préparation, ou, si vous voulez, il est l'un et l'autre, mais invisiblement, naturellement, sans artifice. Le deuxième acte de la *Parisienne* commence d'une manière tout à fait indépendante du premier acte, comme si le public et, qui plus est, les personnages avaient oublié ce qui s'était passé à l'acte précédent. Mais en somme, c'est un moment de la vie qui se continue et, tout à l'heure, lorsque la querelle surgira à nouveau entre Clotilde et Lafont, on sentira bien que ce moment initial, si détaché, n'est que la suite toute proche et logique des instants d'avant-le-rideau et un lien naturel du présent avec le passé. Il en est de même avec le troisième acte de la *Parisienne*. Nous ne savons rien de ce qui s'est passé pendant le deuxième entr'acte. Nous assistons à la scène qui ouvre le troisième acte comme si nous étions au début d'une pièce. C'est toujours une nouvelle matière. M. Simpson, que nous n'avons pas vu pendant les deux premiers actes, dont on n'a même pas parlé jusqu'à maintenant, est chez les Du Mesnil. L'entretien roule sur des choses qui paraissent éloignées de ce qui vient de

se passer au deuxième acte. M. Simpson veut s'en aller de Paris et quitter Clotilde; nous suivons ces adieux sans rien entendre dire sur le mari ni sur Lafont, nous sommes laissés là, en suspens, pour ainsi dire, en attendant d'éclaircir les circonstances et d'en voir la suite. Mais, de même que, dans la vie, un jour où tout ce qui est ancien a disparu pour céder la place au nouveau n'est qu'une perle d'un collier ininterrompu, n'est qu'un effet des causes passées et, en même temps, un élément qui détermine l'avenir, de même le commencement de ce troisième acte ne tarde pas à se montrer comme une transition entre hier et aujourd'hui et à déchiffrer le passé en engageant en même temps les lendemains.

Il y a des pièces où existe une exposition en règle. Souvent, au fond, elle est la pièce tout entière, car après elle on devine tout. Chez Becque, toute la pièce est une exposition. Sans cesse, les personnages se présentent eux-mêmes, leur figure se dessine par leurs mots, par leurs gestes, par leurs cris. Les événements se succèdent aussi continuellement devant nous, ou bien ils se mirent, naturellement, dans les paroles des héros et des héroïnes de la pièce. Les physionomies présentées dans les premières scènes ne restent point figées; elles sont mobiles et, tout en gardant leurs traits saillants, changent logiquement avec la vie. Et ces traits et ces événements s'enchaînent comme des réalités, s'accroissent, deviennent plus profonds et plus importants. C'est seulement à la fin que nous connaissons complètement le monde de la pièce et que la suite d'un grand nombre de faits arrondit l'image de la tranche de vie que l'auteur a voulu présenter.

On a beaucoup loué le « métier » dans le premier acte des *Corbeaux*. Gustave Geffroy le trouvait « habile de préparation », « prévoyant de ce qui va suivre », « ajusté par un maître qui connaît tous les moyens de théâtre » (1). Catulle Mendès écrivait au sujet de cet acte : « Nous sommes bien d'accord, M. Henry Becque et moi, en l'horreur théorique des Préparations. Hélas ! il est plein de Préparations, cet acte, et de métier » (2). D'autres ont exprimé de semblables jugements. Certes, le premier acte des *Corbeaux* est bien fait. Les caractères sont ébauchés sinon posés. La mort du père paraît indiquée irrévocablement. Mais il ne faut pas confondre conséquence et cause. Dans la suite logique, uniquement possible, de certaines données vraies et réelles, il ne faut pas voir l'aboutissement des préparations. En effet, il y a une exposition, une vraie présentation des personnages. On les distingue déjà l'un de l'autre. On voit à peu près leur conduite éventuelle. Certaines phrases engagent bien les prochaines scènes. Mais, rien n'engage absolument l'avenir, rien n'implique nécessairement le deuxième acte et les deux autres. La pensée de la mort de M. Vigneron, pressentie par « un demi étourdissement » et « quelques pas mal assurées » ainsi que par les questions inquiètes des siens dans la première partie de l'acte, peut être éloignée par un bout de dialogue entre Mme Vigneron et M. Teissier dans la deuxième partie de cet acte. « Comment trouvez-vous mon mari depuis quelque temps ? » demande-t-elle à celui-ci. « Bien, répond Teissier, très bien. *Vigneron s'écoute un peu maintenant*

(1) *La Revue Encyclopédique*, 1897.

(2) *Le Journal*, 4 novembre 1897.



M^{me} VIGNERON ET M^{me} DE SAINT-GENIS AU PREMIER ACTE DES « CORBEAUX »

(Avec S. DEVOYOD ET M. G. FONTENAY, DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE)

Photo G. René.

que le voilà dans l'aisance ». Nous pouvons nous dire : « Voilà un étranger qui ne regarde pas avec les yeux de l'anxiété domestique, et qui voit clairement que la santé de Vigneron n'est pas alarmante ». Où est donc la préparation ? Un autre exemple. Vigneron met des étiquettes sur ses filles : « De vous tous, ma petite Marie est celle qui me préoccupe le moins. Ce n'est pas une rêveuse (à Judith) comme toi, ni une sentimentale (à Blanche) comme toi; *elle épousera un brave garçon, bien portant, franc du collier et dur à la peine*, qui vous rappellera votre père quand je ne serai plus là ». Ne pourrait-on pas s'attendre à ce qu'un contre-maître de la fabrique Teissier, Vigneron et C^{ie} surgisse au deuxième ou troisième acte, après la mort du père, pour épouser Marie et sauver et la famille et la propriété ? Ne pourrait-on pas s'attendre à un Michel Pauper qui réussirait là où l'ouvrier de 1870 a échoué ? On jugerait presque que cette prévision est une préparation théâtrale. Eh bien ! non. On ne l'utilise point dans les actes suivants. Un autre exemple. Mme de Saint-Genis, dans tout ce premier acte, a beaucoup de relations influentes; elle a beaucoup d'amis d'un rang élevé et d'une certaine puissance administrative et sociale, elle mène la ronde où et comme il lui plaît; elle est la metteuse en scène à laquelle rien n'échappe, ne se dérobe et ne résiste. Nous avons pensé qu'après la mort du chef de famille, Mme de Saint-Genis prendra entre ses mains la direction de toutes les affaires. Eh bien ! il n'en est rien non plus. Ensuite, Judith est musicienne, elle compose, elle fréquente l'Opéra et après chaque représentation elle en a « pour huit jours » avant de « se remettre complètement ».

Son professeur de musique dit qu'elle est « pleine de dons », que les contraltos sont fort rares et que le sien « n'en a que plus de mérite ». Il lui trouve « de l'éclat, du feu, de l'âme, de l'âme surtout ». La seule chose qui lui manque c'est « un je ne sais quoi » qui mettrait toutes ces qualités en œuvre. Eh bien ! ne pourrait-on pas s'attendre à ce que ce « je ne sais quoi », « le diable au corps », comme disait M. Merckens, vînt à Judith dans le deuxième ou troisième acte ? Nous y étions préparés. Il n'en sera rien cependant.

Le propre de la manière franche et libre de Becque est justement cette possibilité qu'il a de tirer profit de toutes les données dans les sens les plus divers. La valeur des éléments étalés au premier acte est d'autant plus grande qu'ils sont très maniables, tout en étant bien à leur place. Si vous voulez, sans rien préparer, tous, ils contribueront à la suite de la pièce dans la même mesure qu'ils étaient nécessaires à ce premier acte. C'est pourquoi la préparation chez Becque est toujours difficile à constater. C'est seulement après coup que nous pouvons nous écrier : « Il fallait s'y attendre ».

III

L'exposition chez Becque n'est donc pas à l'ancienne façon ; l'action, ce que au moins les théoriciens appellent de ce nom, l'est encore moins.

Si l'action de sa première pièce court dans

une multitude d'épisodes et d'incidents, se complique par des quiproquos et passe par diverses péripéties avant d'aboutir, si dans *Michel Pau-per* tout un ensemble d'histoires tourne autour de la vie déjà mouvementée du héros principal, si dans ces pièces labichiennes ou romantiques l'action a une allure vraiment dynamique, ailleurs elle est comme noyée dans les caractères, dans les conversations, dans la psychologie. Ce n'est pas uniquement par elle que Becque a voulu représenter la vie. Les mannequins s'agitent lorsque le régisseur les touche; les personnages étant des êtres vivants qui pensent autant, sinon plus, qu'ils se meuvent, leur marche ne doit pas être une course précipitée. Il lui a semblé qu'on avait déjà trop abusé de cette formule d'après laquelle le théâtre est l'action. Il s'est aperçu que les hommes agissent aussi par la réflexion, par un sentiment, par un silence même, et que *agir* ne veut point dire *s'agiter*. Alors, au lieu de s'employer à nouer et à dénouer une intrigue, à entasser des épisodes et des personnages épisodiques bons à égayer les spectateurs, au lieu d'agencer des manœuvres pour pousser ces personnages aux mouvements qui déclancheraient une véritable galopade, remplaçant les détours, les lettres anonymes perdues et retrouvées, les énigmes, le jeu d'esprit et les anecdotes divertissantes par une expression directe, par des heurts naturels des personnages, par un dialogue naturel et par les faits empruntés aux réalités, il laissait les caractères, leurs idées, leurs sentiments et leurs intérêts se développer devant nous. D'autres mettaient de l'action pour faire mouvoir leurs personnages, chez Becque la vie des personnages produisait l'action. Combien de fois les chroniqueurs ne se sont-ils pas écriés : « Mais

il n'y a pas de pièce ! ». Rien, peut-être, n'est plus à l'honneur de Becque que cette exclamation.

Les comédies et les drames de Becque, nous l'avons vu, n'avaient pas de « commencement », en donnant à ce terme le sens dogmatique. Ils n'auraient ni milieu ni fin si l'on jugeait d'après la critique de l'époque et selon le sens qu'aujourd'hui même on attribue à ce mot. il s'est produit là précisément le cas dont parle Beaumarchais dans sa « Lettre modérée sur la chute et la critique du *Barbier de Séville* ». On avait dit que la pièce n'avait pas de *plan*. Il était trop simple, il échappait à la sagacité des critiques. Parce que la suite des scènes est logique et simple, parce que l'action dépend de la psychologie et qu'elle ne domine pas en usurpatrice, on n'a pas voulu voir qu'il y a une évolution dans chaque pièce, qu'il y a une crise qui se résout, qu'il y a un ou plusieurs nœuds qui se nouent et se dénouent. Parce que simplement et sincèrement, sans mise en scène artificielle, en groupant fortement ses personnages, en se dépouillant volontairement des moyens à succès, il laisse son monde se peindre lui-même, parce qu'il n'intercale pas de force aucun propulseur extérieur à ce monde pour lui imprimer des mouvements et parce que seul le jeu des vertus et des défauts de ce monde détermine le ralenti ou l'accélération de ses gestes et de son langage, on est enclin à proclamer l'absence d'action. Pour ne pas avoir fait de combinaisons extérieures et pour avoir laissé les relations mutuelles des personnages suivre leur cours normal, Becque a été accusé de léser les lois fondamentales du théâtre ! Cependant, il savait que « le théâtre vit d'action », selon le mot de Brunetière (1). En parlant du *Grand Frère* de Pierre El-

(1) *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} avril 1890.

zéar, il lui reprochait de ne pas être une *pièce*. « L'auteur, écrivait-il, n'a pas écrit une pièce; il a dialogué un conte, de tous les contes le plus ingénu ». Mais il savait que l'action n'était pas la seule nourriture du théâtre. Il ne voulait pas le priver de cette nourriture, mais il tenait aussi à lui en donner d'autres. Il voulait réduire l'action à la sobriété. Zola, dans son *Naturalisme au Théâtre*, demandera aux auteurs de revenir « à la simplicité de l'action et à l'unique étude psychologique et physiologique des personnages ». Becque, surtout dans ses dernières pièces, avait réalisé ce retour. Qu'on est loin de *l'imbroglio* et des agréments d'intrigue scribiens, et que l'amas de catastrophes à la d'Ennery a bien vécu !

Cependant, à regarder de près, une action vive et qui ne piétine pas sur place existe dans chaque pièce de Becque. Le *plan*, comme disait l'auteur du *Barbier de Séville*, est simple, mais il est toujours là. Dans les *Honnêtes Femmes*, qu'on traite souvent quelque peu dédaigneusement de saynète, on distingue sans peine un commencement ou une exposition, une crise, un apaisement et une conclusion. Si l'on veut, il y a dans cette petite pièce, dans chaque scène, une action qui est commencée, poursuivie, éclore, et qui, ensuite, se replie et prend fin. Toutes ces petites actions particulières en composent une grande, et se fondent en une seule. L'originalité de Becque, c'est justement cette façon qu'il a de faire agir ses personnages sans cesse, de leur donner de la vie — donc de l'action — à chaque instant. Après leur avoir insufflé la vie, il les laisse aller, ce qui guide naturellement la marche de l'action, tantôt rapide, tantôt lente. Dans les *Corbeaux* aussi, chaque acte contient plu-

sieurs actions particulières, avec presque toujours la même courbe : introduction, montée, paroxysme, apaisement. Continuellement, des explications, de petits conflits, des tête-à-tête de personnages animés de sentiments tout opposés, des passes d'armes, bien que le fer ne soit pas engagé, des querelles, des dissentiments retenus, adoucis ou vidés jusqu'au fond, les heurts émouvants des femmes entre elles, des vieux et des jeunes. Tout cela se rencontre dans un tout, finit par devenir un mouvement multiple, qui ondoie, qui a son ascension et qui jaillit très haut pour retomber ensuite aisément, sans fracas, comme le dernier souffle d'une rafale. Prenez n'importe quelle partie. Prenez ce troisième acte que les spectateurs trouvaient moins « agréable » et que la critique frivole ou du moins superficielle accusait de piétiner sur place et de répéter en somme la situation de l'acte précédent. Il y a là, en effet, de l'insistance. Becque a voulu creuser les faits et les serrer de près. Il y a là ce que Faguet appelait le procédé du tour d'étau. Mais les tours de l'étau ne se ressemblent pas; Becque le serre ou le relâche, le manie adroitement en dirigeant ses effets vers une impression adéquate à la nature. Le rythme de cet acte reste cependant très vif malgré ce procédé. Parallèlement à cette insistance avec laquelle Becque montre les difficultés de la famille, on dirait même au fond de cette insistance se trouvent des faits neufs, variés, importants, attachants. L'intérêt est soutenu justement par ces petites actions qui concordent vers un mouvement général que cet acte doit déployer : la fidèle, la bonne vieille domestique des Vignerons et l'hypocrite Mme de Saint-Genis se rencontrent dans une conversation courte mais con-

densée qui fait presque une pièce à elle seule; à notre surprise, le gros, le vilain Teissier est chez Mme Vigneron, épris de la jeune Marie, humanisé quelque peu, au point d'aller, après un bon déjeuner, chercher chez lui l'argent nécessaire à la famille; un conseil des quatre femmes, dont le ridicule et le touchant sont contenus en une douzaine de répliques très enlevées; le conflit et la réconciliation de Mme Vigneron avec son notaire; une entrevue de deux anciens habitués de la maison des Vigneron; la conspiration d'un homme d'affaires avec un homme de loi; Marie se dressant contre les propositions honteuses de Teissier, refusant l'argent et montrant la porte au prêteur intéressé; la rencontre dramatique entre la mère du séducteur et Blanche Vigneron; l'égarement de celle-ci; l'affolement de la famille accablée par le malheur. Comme on le voit, rien qu'à lui seul, cet acte contient assez de mouvements pour faire plusieurs drames. Les ressorts dont est pourvue la mécanique des pièces de Becque sont si nombreux et disposés de telle sorte qu'à cause des arbres on ne voit pas la forêt.

De ce système d'une mécanique très silencieuse mais agissante au possible, Becque a atteint la perfection dans *La Parisienne*, G. Pellissier remarquait « l'absence de sujet ». J.-J. Weiss, racontant en 1885 *La Parisienne*, demandait sans cesse : « Ces choses font-elles une pièce ? » Il trouvait que Becque servait au public en somme à l'état amorphe une matière à drames. Le chœur qui entonnait les blâmes contre *l'Arlésienne* de Daudet paraissait ressuscité. « Il n'y a pas de pièce dans *La Parisienne* », écrivait le chroniqueur du *Siècle*. « L'action fait complètement défaut », disait celui du *Bien Public*. D'autres se mettaient à comparer l'œuvre avec des comédies de Molière où il n'y

avait pas de pièce (1). Mais le public, pour la plupart grincheux, a cependant été empoigné et a salué la pièce « d'unanimes applaudissements » (2). Cette « action inexistante » a beaucoup intéressé (3). Henri de Lapommeraye avouait que ces trois actes étaient attachants. Henry Bauër s'aperçut cependant que l'action existait toute dans le dialogue et « dans ces mots gravés à l'eau-forte ». Dans *La France*, Henry Fouquier, au moment même de la répétition générale, proclamait que *La Parisienne* « a de l'action et du mouvement grâce à l'habileté extraordinaire de l'auteur ».

En effet, la pièce existe. Quoiqu'elle soit, — comme le dira plus tard, en 1888, Jules Lemaitre, — composée uniquement de ces mots si vrais et si effrayants qu'on trouvait chez Molière, quoiqu'elle soit « un tissu de mots », son sujet, ses caractères, les événements, les changements de situation, les crises, les chutes et le redressement des cœurs et des âmes, la conclusion, tout s'y trouve comme dans les anciennes comédies *bien faites*. Mais tout est amené par des procédés psychologiques. Et encore parmi ceux-là, Becque a choisi les plus fins. Le rouage en est très minutieux. Parce qu'on n'aperçoit pas distinctement son mouvement, et parce qu'on ne l'entend pas grincer, on croit l'action inexistante. Mais, rappelons-nous la première scène de *La Parisienne*, dont il a été longuement question plus haut. On dirait un tournoi en miniature : l'attaque, la ri-

(1) Henry Maret, dans *Le Radical* du 11 novembre 1885, le compare au *Misanthrope*.

(2) *Ibidem*.

(3) « Le merveilleux est qu'elle a beaucoup intéressé, cette action inexistante, et que l'œuvre que nous venons d'entendre a été trouvée ravissante », écrit Charles Martel dans *Le XIX^e Siècle* du 11 novembre 1885.

poste, des épées brisées, un serrement de mains. L'acte continue par une scène de soucis domestiques, une querelle conjugale, une idylle de naïve stupidité, et finit sur un duel entre la femme lasse de son amant et l'homme qui tient à sa coupable affection, sur un duel où le stratagème féminin l'emporte. L'acte suivant, à part d'autres courants de la vie qui y circulent, est le déchaînement des décisions, la crise des passions : un jour consacré à l'aventure qui suit la première faute, l'échec du mari dans le poste brigué et son recours aux méthodes mondaines pour l'obtenir, la torture de l'amant jaloux, sa résolution de rompre, la violente scène du désaccord, la rupture définitive, le libre départ pour la vie pécheresse. D'apparence calme, le troisième acte n'en est pas moins rempli d'événements : le poste obtenu par le mari, la rencontre du mari et du deuxième amant, le départ de celui-ci, la séparation de Clotilde et Simpson, l'abandon et les regrets, le retour du premier amant, la reconstitution du premier triangle, le recommencement de la vie à trois. Certes, les découvertes terrifiantes, les catastrophes fabuleuses, les conflits sanglants et les amas de cadavres, l'écroulement des forteresses, d'autres phénomènes plus palpables, plus impressionnants n'ont pas marqué les phases du développement qu'a pris le sujet de *La Parisienne* ni les étapes de « l'action ». Mais l'originalité, la nouveauté des procédés est justement là. Les drames se jouent, comme dans la vie, sans musique à grand fracas, intimement, et ils sont moins catastrophiques.

IV

Il en est de même avec les dénouements dans les pièces de Becque. *La Parisienne*, par exemple, puisque nous parlons d'elle en ce moment, n'a pas de fin, pour parler encore comme J.-J. Weiss, que le système original de Becque mettait en rage. « Cela ne finit pas, écrivait-il dans le *Journal des Débats*, à l'occasion de la première, cela ne finit pas, ni ne peut finir parce que cela n'a pas commencé; cela ne se dénoue pas, ni ne doit se dénouer parce que cela ne s'est pas compliqué ». En effet, malgré la coutume, pas un duel qui départage, la femme n'est pas chassée de la maison ni tuée, elle ne redevient pas vertueuse en revenant uniquement à son mari, il n'y a même pas de divorce, il n'y a même pas une constatation de l'adultère par le mari, pour que le rideau puisse au moins tomber sur une tragique désillusion. Et cependant, cette vie à trois qui continue encore dans la dernière scène, ces mots de Clotilde : « La confiance, messieurs, la confiance ! » approuvés par Du Mesnil, n'est-ce pas une conclusion, un vrai dénouement ?

« Oui, mais après ? », dira-t-on. Dans une saynète que la Comédie-Française jouera peut-être un jour en épilogue, immédiatement après *La Parisienne*, dans *Veuve !*, Becque a répondu à cette remarque. Du Mesnil est mort. S'est-il douté ? Qui sait ? Entre lui et Lafont, Clotilde aurait peut-être mieux aimé perdre Lafont.

« Et après la mort de Du Mesnil ? » Mais, c'est une autre pièce à faire. Il y en aurait même une à faire sur les enfants de Clotilde. Becque s'est arrêté naturellement, comme souvent le temps et les réalités, sans achever leur travail, laissent en attente notre esprit et nos yeux.

Dans *Les Corbeaux* où, il n'avait pas rompu avec le romantisme ou s'il avait été de l'école naturaliste, Becque aurait pu conclure par une véritable tuerie, la fin est aussi sans victoire ni désastre. Dumas fils tuait M. de Fondette à la fin de *La Princesse Georges* pour sauver les autres, ou amenait, dans *l'Etrangère*, les dieux pour tirer de l'embarras tout son monde; il avait du reste comme système de trouver d'abord la dernière scène de la pièce. Emile Augier, pour terminer les procès ou les complots qui remplissaient ses pièces, recourait à l'éternel mariage. Chez tant d'autres aussi une alliance finissait la pièce. C'est une mésalliance qui clôt *Les Corbeaux*. Becque aurait pu facilement ramener le fils de Vigneron en uniforme militaire, tel un cavalier de la justice, pour nettoyer la maison, pour remonter la famille. Il aurait pu faire de Mme de Saint-Genis une femme d'affaires et lui confier le salut des Vigneron. Il aurait pu inventer que jadis Mme Vigneron, en l'absence de M. Vigneron, a été victime de Teissier et que Blanche était sa fille. Ou, ce qui serait plus admissible, qu'il était le père du jeune Saint-Genis. Alors, sans épouser Marie, il les aurait sauvés tous. Mais, à un dénouement théâtral, conventionnel, Becque en a courageusement préféré un réel, logique, peut-être désespérément triste mais aussi incontestablement vrai et fréquent

dans la vie (1). En outre, si l'on tient compte du dernier mot de la pièce, ce dénouement, tout en étant une conclusion, est aussi comme inachevé, comme celui de *La Parisienne*.

Partout, malgré la convention, Becque a évité d'arrondir la fin de ses comédies. Dans *Michel Pauper*, entourée de tous les accessoires romantiques, semblable, par la majesté que le poète lui donne, à celle de Ruy Blas, la mort du héros ferme bien une série d'aventures et de péripéties compliquées. Mais toutes ses autres pièces se préoccupent peu de bien finir ou même de finir, de rassembler à la fin tous les personnages pour qu'ils saluent la salle, de ne rien laisser au public à deviner ou compléter. — Sur *l'Enfant Prodigue*, le rideau se baisse avant que Bernardin et son fils retournent dans leur pays, avant même qu'ils quittent Paris. Mais les paroles du père : « Allons, mon garçon, en route pour Montélimart ! » sont un dénouement quand-même. — Dans les *Honnêtes Femmes*, comme pour donner une leçon à tous ceux qui terminaient leurs pièces par un mariage, Becque dénoue la sienne par un projet de mariage ou plutôt par une conversation sur le mariage et par une lettre où il en est seulement question. — Becque n'a pas aimé les pièces à thèses. Répondant à une question que M. Jules Huret lui avait posée en 1897, il disait : « J'ai l'horreur des pièces à thèses, qui sont presque toujours de mauvaises pièces et de mauvaises thèses. Je le pensais déjà du temps de Dumas et je n'ai pas changé d'avis, bien loin de là ». Il a écrit cependant *l'Enlèvement* pour persuader

(1) E. Faguet écrivait : « ... et comme c'est vrai, cela, que les filles ruinées trouvent juste à point un vieillard bien dégoûtant et bien riche pour les épouser ». (*Journal des Débats*, 8 novembre 1897).

que deux êtres dont les caractères se montrent dans le ménage irréconciliables doivent se séparer et chercher à se lier avec ceux qui leur correspondent bien. La fin de cette pièce même ne fait pas tomber l'héroïne dans les bras de celui dont l'âme devait s'associer avec la sienne à tout jamais; Emma de Sainte-Croix n'ira trouver M. de La Rouvre, qui lui a promis « l'éternité de leurs sentiments », qu'après le rideau de fer, lorsque le public sera déjà dans la rue. — Même procédé d'inachèvement dans le *Départ*, qui, du reste, était un peu imposé d'avance par le titre même de la pièce, mais qui aurait pu quand-même réunir la pauvre ouvrière et le riche baron devant les spectateurs, à la porte du fond, pendant que la toile tombe.

Souvent, pour imiter la vie, Becque achève aussi un acte par une scène qui ne finit pas, qui a l'air de se prolonger après le rideau. Rappelons-nous, dans *Les Corbeaux*, ce dépouillement d'un courrier composé presque tout entier de lettres de créanciers, ce dépouillement inachevé. L'effet en est fort. Cela impressionne comme un intérieur vu du dehors. Toutes les fois que *Les Corbeaux* ont été joués ou que l'œuvre de Becque a été étudiée, cette fin d'acte a suscité l'admiration. Dans *Veuve !* Becque a amplifié le procédé jusqu'à l'extrême.

Cette imitation des réalités qui, pour ainsi dire, n'ont pas de bord, qui contiennent toutes les virtualités, tient aussi, dans une certaine mesure, de la manière, se rattache à la convention elle-même. Si naturelles qu'elles paraissent, ces scènes comportent quand-même une part de métier. Dans un article inédit de Becque (1), nous découvrons

(1) Publié grâce à l'obligeance de M. Louis Barthou par le *Supplément littéraire du Figaro*, 17 mai 1924.

des opinions moins révolutionnaires que celles dont il faisait preuve dans les passages cités plus haut. Il y a là même une sorte de reniement. « Depuis plusieurs années, dit Becque, depuis le Théâtre-Libre, on a parlé bien souvent des conventions théâtrales. Elles sont attaquées et défendues opiniâtement. Je crois bien qu'il y a conventions et conventions et qu'il faut distinguer entre elles ». En s'expliquant davantage, il fait d'autres concessions. « Si l'on nous dit, écrit-il, que l'art dramatique, l'art dramatique pur et simple, a des lois qui lui sont propres, et qu'une pièce de théâtre, prise en elle-même, n'est qu'un ensemble de conventions, c'est évident; ça ne se discute pas. Nous imaginons pour la scène; nous composons pour la scène; nous écrivons pour la scène. L'auteur dramatique est mené par des conventions *sine qua non*; il les connaît et les observe en quelque sorte inconsciemment ». Si l'on s'entend bien sur les mots, si on limite encore les conventions théâtrales, selon l'avis de Becque exprimé à cet endroit, elles ne sont contestées par personne. « Interrogez nos auteurs nouveaux et les plus révolutionnaires; il vous répondront que ces conventions c'est l'art dramatique, et que sans elles il n'y a plus d'art dramatique ». On trouve dans ces lignes ce que Becque pensait en 1887 : il ne s'agit pas d'éliminer les conventions, il s'agit de substituer les siennes aux précédentes (1). Dans son livre déjà cité, M. Lencou nous a raconté les regrets qui tourmentaient Becque de ne pouvoir se passer de conventions et son aveu que celles-ci sont, après tout, dans une large mesure, inévitables : « Ah ! la vérité, la vérité ! Elle est tout le secret de l'im-

(1) *Souvenirs d'un auteur dramatique*, p. 222.

mortalité des chefs-d'œuvre ! Mais on n'arrive jamais à la rapporter fidèlement : il y a toujours une part de fiction et de convention dans ce que l'auteur le plus consciencieux met à la scène » (1).

V

La poétique nouvelle de Becque, celle qui criait sans cesse : « Du réel, du réel, du réel, prenez-en à foison et versez-en librement dans vos pièces, ne le délayez pas dans le mensonge et ne l'étouffez pas sous l'artifice », cette poétique psychologique traîne encore avec elle un certain nombre de vieux moyens. Ce que l'on peut constamment observer en étudiant certains aspects du théâtre de Becque, c'est l'évolution croissante qu'il a effectuée à tous les points de vue depuis *l'Enfant Prodigue* jusqu'aux *Polichinelles*. Même remarque lorsqu'il s'agit de sa poétique. Dans sa première pièce, que d'incidents, d'épisodes, de digressions, de personnages secondaires, de *quiproquos*, de lettres ou de photographies données, rendues, redonnées ! Dans la *Parisienne*, trois personnages, une action immédiate, simple, une intrigue à peine ébauchée, servant juste de lien à ces trois personnages, sans tourner sur elle-même. Dans *Michel Pauper*, encore du vague, de l'indécis, du brouillard ; dans les *Polichinelles*, de la précision, de la clarté. Il en est de même pour le raisonneur, pour la tirade, pour les apartés, pour le monologue,

(1) Lencou, *Op. cit.*, p. 125.

pour le récit rétrospectif, pour la préparation des détails, pour toutes les formes d'expression; elle se sont simplifiées, perfectionnées, raffinées, sont devenues psychologiques, mais Becque ne s'est pas affranchi complètement des vieux procédés.

D'abord, *le raisonneur*. Il se trouve dans trois pièces. Dans *l'Enfant Prodigue*, il y en a même deux : l'un à Montélimart, M. Delaunay; l'autre à Paris, M. Chevillard. Dans *l'Enlèvement*, c'est la belle-mère qui plaide contre le divorce, c'est elle qui pense, qui raisonne, qui conseille, qui fait de la morale. Dans *Michel Pauper*, le vieux savant Von-der-Holweck départage les personnages. Il rappelle dans une certaine mesure les « philosophes » qui, dans les drames du XVIII^e siècle, avaient à faire entendre les paroles de pitié et de pardon. Il correspond au rôle du vieux quaker de *Chatterton*. Mais il n'a ni la naïveté des premiers ni le rigorisme chrétien de l'autre (1), et il n'est pas là uniquement pour remplir le rôle de sage; sa figure fait partie intégrante du monde que peint la pièce. Les raisonneurs de Becque donnent l'impression d'appartenir à la réalité plutôt que d'incarner une intervention de l'auteur. Ils ne sont pas de la famille à laquelle appartiennent ceux de Dumas fils : ce ne sont pas des interprètes, des porte-parole de l'auteur. Dans *L'Enlèvement*, l'ami de la femme qui souffre dans le mariage raisonne aussi, en plaidant les théories contraires à celles de la belle-mère, par exemple. Qui de deux est le porte-

(1) Le Quaker, par exemple, clôt la pièce par ses paroles pieuses : « Oh ! dans ton sein ! dans ton sein, Seigneur, reçois ces deux martyrs ». Le baron Von-der-Holweck est d'un esprit positiviste : « Le monde vient de perdre un grand homme et la science un grand secret », dit-il à la fin du drame.

voix de Becque ? A bien examiner, il n'y a pas un vrai Desgenais dans ses pièces; au fond, un des critiques n'avait pas tort de dire : « Becque a égorgé ce centenaire ! » (1). Cette suppression est surtout radicale dans la *Navette*, les *Corbeaux*, les *Honnêtes Femmes*, les *Polichinelles* et dans les saynètes.

La conception psychologique du théâtre excluait chez Becque cet emploi indispensable au théâtre pendant de si longues années. Léon Ganderax, en 1885, comparait, à ce sujet, Becque au professeur qui opère dans une clinique. Cela fait penser aussi à la déclaration que Zola faisait dans sa préface de *Thérèse Raquin* : « J'ai simplement fait sur deux corps vivants le travail analytique que les chirurgiens font sur des cadavres ». J. Weis disait que Becque ne témoignait d'aucune intention de satire contre ses personnages. C'est à propos du monde de Becque que Jules Lemaître se plaignait : « Rien n'est plus pénible, au théâtre, que cette incertitude sur la nature d'un personnage et sur le jugement que l'auteur en porte » (2).

Cependant Becque n'a pas été d'une *impersonnalité* totale. Certes, c'est entendu, il n'analyse pas ses personnages devant nous et il ne les oblige pas à s'analyser. Il les recompose. Mais, dans cet effort, le compositeur a un rôle important. Becque le reconnaissait et il ne se trompait pas sur la part de l'écrivain dans une pièce. « L'auteur, dit-il dans l'article inédit que nous venons de citer, du même coup, et inconsciemment en quelque sorte, conduit la scène et la salle; il combine ce que l'on doit dire et ce que l'autre doit entendre : tout l'art dramatique

(1) Louis Desprez, *L'Evolution Naturaliste*, p. 364.

(2) *Journal des Débats*, 20 décembre 1886.

est dans cet accord entre les deux¹ ». C'est lui-même qui remplit en quelque sorte le rôle de Desgenais, mais invisible, et en le jouant uniquement pendant la rédaction de la pièce. En effet, si dans les *Corbeaux*, par exemple, il n'y a pas une sorte de « compère », il y a une brave et honnête bonne dont le cri d'indignation donne le ton à ce drame. Ce cri, si adroitement qu'il soit placé, est, en somme la voix de l'auteur, de l'auteur indigné. Le titre même de la pièce, est-il mis par un auteur « impersonnel » ; ne trahit-il pas une haine contre les hommes rapaces ? Et celui des *Polichinelles*, n'est-il pas encore une immixtion de l'auteur dans la pièce ? Mais la part que Becque apportait ainsi dans les pièces n'allait pas jusqu'à la fausseté conventionnelle ; elle se manifestait par une tendance artistique et ne nuisait pas à la vérité, à la vérité tout entière, qu'il fallait faire jaillir sans la subordonner à une thèse. L'homme de théâtre a comme premier devoir de céder le pas au psychologue et de s'imposer le désintéressement. Ou plus exactement, il doit fouetter son activité, déployer tout son savoir, et, à la fois, combattre son ambition de passer au premier plan, avant le peintre, avant l'artiste, avant l'observateur. Becque se conformait à cette exigence légitime de la psychologie.

Les mots d'auteur de toutes sortes, bien chers aux écrivains, d'un effet presque infailliblement sûr auprès d'un brave public sans malice, doivent être sacrifiés si l'on veut servir la réalité.

Sur ce point, Becque inflige une constante violence à son tempérament de lutteur au profit d'une expression véridique. Dans *Michel Pauper*, lorsque de la Roseraie le supplie de lui prêter cent mille francs pour étouffer l'affaire qui le désho-

norait, le comte de Rivailles lui répond en racontant la tragique aventure d'un jeune fourrier qui, afin de s'épargner la honte, « s'est fait sauter la cervelle »; de la Roseraie tire de sa poche un revolver et le lui montre : « J'y avais pensé, monsieur, avant que vous m'en donniez le conseil ». Dans l'édition de 1871, la réplique de l'impassible comte dépasse les plus cyniques : « Voulez-vous que je me tienne là et que je vous assiste ? » En 1887, Becque a supprimé ce cynisme très théâtral, qui dépasse la rampe, mais qui provenait de l'auteur plutôt que du personnage.

La convention à la mode était un mot d'esprit amené habilement, souvent par un « écho », par une anecdote. « Eh bien, mon cher, vous êtes ici dans le panier des pêches à quinze sous », dit Olivier de Jalin à Nanjac dans le *Demi-Monde*, avant de lui répondre à une question brûlante et après l'avoir occupé par un dialogue de remplissage et un esprit qu'il délaye pendant une dizaine de minutes. Ce procédé, Becque en usait au début de sa production dramatique. Dans *Michel Pauper*, le comte de Rivailles dévide des anecdotes à foison avec des pointes spirituelles et qui s'appliquent à ses interlocuteurs. Mais Becque s'est défait plus tard de moyens aussi mesquins. Avec un dédain des petites habiletés, il cherchait les mots psychologiques, ceux que le personnage a prononcés ou a dû prononcer et qui, en même temps, révèlent la nature du caractère.

Becque a aimé l'esprit. Il a admiré E. Gondinet, le fameux vaudevilliste du Théâtre du Palais-Royal, lui trouvant « de l'esprit pour quatre » (1)

(1) *Le Peuple*, 20 mars 1877. — *Le Henry IV*, 6 juin 1881.

et « les mots les plus fins ». En 1881, il rend compte de *Nos Fils* d'Edouard Cadol et en vante la verve spirituelle. Il cite avec un visible contentement le dialogue entre l'héroïne et son mari : « A un moment, Mme Buchoy dit à son mari : « Mais tu me parles argot ». Et le mari riposte : « C'est pour que tu me comprennes » ». Le mot, dit Becque, « est joli et il n'est pas seul ». Plus tard, il faisait de l'esprit un éloge presque sans réserve : « L'esprit, pour un auteur dramatique est peut-être la qualité la plus indispensable » (1). Ses chroniques, il tendait à les rendre spirituelles. En 1882, un de ses mots, sur les directeurs de théâtre qui ne cherchaient pas à renouveler l'affiche et encore moins à découvrir de jeunes auteurs, a circulé longuement à Paris et a fait le tour de tous les couloirs : il réclamait un théâtre où le directeur exercerait ses fonctions gratuitement, ne pouvant toucher une indemnité que « pour chaque pièce nouvelle ». Au moment où la propagande pour l'incinération battait son plein, Becque lui porta un rude coup par sa chronique d'un esprit sarcastique et dont la flèche perçait efficacement : « Pour 15 francs, on pourra brûler son père. Pour 30 francs, son père et sa mère. Une famille de cinq personnes ne reviendrait pas à 100 francs ». — « Nul n'eut plus d'esprit que lui », disaient presque tous ses biographes, ses amis et ses adversaires. Il s'en servait pour écrire ses « notes d'album ». Il en faisait pour briller dans les salons et pour se venger des pédants et des philistins. — M. Alexandre Hepp, qui — au moment où il dirigeait le *Voltaire* — a connu Becque intimement donne une autre

(1) *Souvenirs*, p. 134.

raison pour laquelle notre auteur aurait fait des *mots*. Becque était incapable d'écrire sans penser longuement, sans réfléchir à son aise et un peu oisivement. « Cette difficulté d'Henry Becque à matérialiser sa pensée — écrit M. Hepp — explique sans doute pourquoi il devient, de si étonnante façon, pour tout Paris, l'homme des *mots* ». C'était comme « un simulacre de production comme une revanche sur ce qui ne sortait pas » (1).

Quoi qu'il en soit, Becque fit des mots en dehors de ses comédies. Depuis les pièces de Balzac, sans parler de ses romans, le théâtre était comme accaparé par *l'esprit*. On était si content d'être spirituel ! Un auteur se devait et devait au public au moins quelques scènes étincelantes de comique de cette sorte (2). Au moment où Becque commençait à écrire, on en était aux « parisianismes », dont F. Brunetière se plaignait en souhaitant même quelques « paysanneries » en échange. Becque paya son tribut à la mode, à la convention. Mais il évita les bons mots de chronique. Ses mots spirituels

(1) Henry Fouquier disait que Becque « dépensait dans les couloirs des théâtres, les soirs de « premières » plus d'esprit qu'il n'en eût été besoin pour écrire dix chroniques ». (*Le Figaro*, 13 mai 1899).

(2) Sans parler des vaudevillistes et pour ne citer que les écrivains en vue, rappelons « l'esprit » du duc d'Aléria, dans le *Marquis de Villemér* de George Sand (on va jusqu'à dire que Dumas fils en a écrit certaines parties). Théodore Barrière et Henri Murger ont été longtemps connus pour avoir fait dire à un de leurs personnages dans la *Vie de Bohème* : « Oui, ce sonnet est joli, très joli, mais il n'est pas assez long ». Dans les *Effrontés*, surtout dans le *Fils de Giboyer*, que de gens « spirituels » ! Augier avait même, en 1848, parsemé tout le rôle d'Annibal (*L'Aventurière*) de réparties saillantes. (« Faites attention à votre nez ! », dit Fabrice à ce libertin. « En effet, répond-il, je n'en ai pas d'autres »). Edouard Pailleron a été heureux de pouvoir faire dire à un substitut : « Je viens d'obtenir ma première tête » (*Cabotins* !).

obéissent à la psychologie en venant aux lèvres des personnages, ils sortent de leur esprit et non pas de celui de l'auteur. Le mot vient comme une réplique la plus logique du monde ou, très souvent, sort d'une situation, d'une conversation toute naturelle. C'est un « mot » qui se dégage des mots et non pas un qui se glisse parmi les mots. « Victoire, dit un enragé orateur à sa bonne, allez me chercher un sucrier, une carafe et un verre, tout ce qu'il faut pour parler ». « Qu'est-ce qu'il fait ? » demande un vieux Montilien en s'informant des nouvelles de son jeune compatriote que le père a envoyé dans la capitale pour étudier et se perfectionner. « Il fait des dettes », répond le garçon le plus naturellement du monde. Dans *La Parisienne*, le mari parle à sa femme de leurs enfants. « Je les gâte trop », dit-elle. « Mais tu ne les raccommodes pas assez », répond le mari. Ou le babil de Geneviève dans les *Honnêtes Femmes* au sujet de Mme Chevalier : « Tout ce qu'une femme peut désirer, elle l'a. Une position honorable et solide, un mari qu'elle mène par le bout du nez... » Rappelons-nous, dans le *Départ*, l'explication que donne l'ouvrière corrompue Zoé de la condition que « son vieux » lui a posée : « C'est son idée, à c't homme ! Il dit que si je ne travaillais pas, je me conduirais mal ». Un auteur moins psychologue aurait fait dire à quelque bouflon au moment de la dispute entre le notaire et l'architecte des *Corbeaux* : « Quelle conversation d'affaires ! » Becque se sert d'un procédé psychologique. C'est Teissier qui jette un jour extraordinaire sur cet entretien et sur lui-même en s'adressant à Mme Vigneron : « Laissez, madame, ne dites rien. On n'interrompt jamais une conversa-

tion d'affaires ». Rappelons-nous la spontanéité du mot dans le récit que fait Elise Tétard, dans les *Polichinelles*, sur la carrière de M. de Montles-Aigles : « Quand on a vu que le marquis n'était bon qu'à s'amuser, on l'a mis dans les ambassades ».

On pourrait continuer. Arrêtons-nous seulement à la scène entre le banquier Tavernier, à qui l'on annonce la visite du commissaire de police, et sa maîtresse :

TAVERNIER. — ...M. Lombard cherche quelqu'un qui est peut-être ici pour l'arrêter.

MARIE. — ... Tu n'est pas inquiet ?

TAVERNIER. — Il ne s'agit pas de moi en ce moment.

MARIE. — Et qui supposes-tu ?

TAVERNIER. — Est-ce que je sais ? Nous sommes tous dans les affaires.

Le mot sort du naturel et il éclaire de vraisemblance le personnage et ses proches contemporains. Il ne sonne point creux. Le rire provoqué par cette exclamation : « Est-ce que je sais ? Nous sommes tous dans les affaires », n'est dû qu'à la vivacité, à la soudaineté d'une expression véridique. Becque a laissé son esprit tout simplement servir l'observation et l'aider à trouver un *mot de nature* au lieu d'un mot d'auteur.

Une des conventions dont Becque n'a pu se débarrasser que graduellement mérite peut-être notre attention au titre de procédé théâtral plutôt que comme trait particulier à son œuvre. Paul Hervieu a aimé souligner son mépris des petits procédés des auteurs dramatiques; ses amis ont loué la netteté de ses pièces et le développement psychologique de son sujet sans ces moyens dits « de théâtre ». On a cité ses *Tenailles* comme

exemple, comme une pièce d'où, entre autres, *l'aparté* a été radicalement banni. A ce point de vue, que représente le théâtre de Becque ?

C'est dans la première pièce de Becque qu'ils étaient fréquents et tout à fait conventionnels. M. Delaunay parle sans cesse à part, pour faire ressortir certaines phrases, pour commenter, illustrer, persifler ou parodier ses interlocuteurs. Théodore Bernardin, dans sa conversation avec Mme Delaunay, gâche même par un « à part » une jolie équivoque. Tandis que ses déclarations illusionnent la vénérable Mme Delaunay, il explique au public que c'est la bonne de la maison qu'il regrette en quittant son pays. Nous aurions mieux aimé qu'il nous laissât deviner le vrai objet de ses regrets d'autant que la scène précédente suffisait pour nous éclairer complètement. En général, dans *l'Enfant Prodigue*, chaque personnage parle au moins deux ou trois fois « à part » pour les spectateurs aussi bien que pour lui-même.

Dans *Michel Pauper*, cependant, excepté deux très courts apartés de M. de la Roseraye, qui sont comme deux cris très naturels, et deux ou trois phrases que Hélène de la Roseraye s'adresse à elle-même dans la scène de la nuit nuptiale, le dialogue coule naturellement, les personnages se disent en face tout ce qu'ils ont à se communiquer : chacun ne parle qu'à son partenaire.

Dans *l'Enlèvement* Becque reprend ses anciennes habitudes. En hâte, comme le faisait souvent Balzac, il écrit sa pièce sans la soigner. Aussi chaque personnage se croit-il obligé de se dire quelque chose à lui-même, soit pour faire de l'esprit, soit pour informer la salle, soit pour interpréter

l'idée de l'auteur (1). La *Navette* recourt si abondamment à ce moyen qu'une étude en serait par trop fastidieuse. Il y a là presque constamment une sorte de conspiration entre les spectateurs et les personnages qui parlent; ceux-ci ne se lassent pas de faire des clins d'œil à ceux-là pour se rire de leurs interlocuteurs ou même pour se moquer de leur propre situation (2).

Les *Honnêtes Femmes*, qui sont une pièce d'une forte psychologie, ne sont pas exemptes de ce défaut, si c'en est un (3). Tout le commencement de la scène IX, celle où le jeune homme pense avoir conquis Mme Chevalier tandis que celle-ci s'apprête à le marier, tout ce commencement est fait

(1) « Vous ne parliez pas ainsi avant notre mariage », dit Emma à Raoul. « Le mariage a modifié toutes mes opinions », répond celui-ci, en ajoutant pour lui : « excepté celle que j'avais de lui [du mariage] ». (Acte 1, scène VI). Emma dit presque au visage de son mari : « Le champ ne vaut pas la culture », en parlant de son ambition de le rendre sérieux. (Acte II, scène I). Elle rit de lui avec le public : « Jouez-lui la *Grande Duchesse* » ; « Il se trompe même de piano ». — M. de La Rouvre s'écrie dans un « à part » : « Voilà le fils du monde moderne ! ». — Mme de Sainte-Croix tient presque un monologue à part :

MME DE SAINTE-CROIX. — Prenez mon bras et allons retrouver votre mari.

EMMA. — Non.

MME DE SAINTE-CROIX, à part. — C'est égal ! je lui ai jeté de l'eau à la figure ; elle en avait besoin. Maintenant je vais aller coucher mon fils pour qu'il ne fasse pas quelque sottise. (*Haut*). Bonsoir, Emma.

(2) Dans la deuxième édition de la *Navette*, outre les suppressions de « seul » et « seule » à côté des monologues, Becque a supprimé quelques indications des jeux (ANTONIA, *tenant la porte*, ARTHUR, *descendant la scène*), mais il a ajouté deux ou trois apartés : après « Je fais le ménage », « Panné, je suis panné » (Arthur), « Je vais toujours mettre la lettre » (Adèle).

(3) Scène IV : « Elle est honnête ? » se demande Lambert en présence de Mme Chevalier. — Scène VI : « Eh bien, voilà l'affaire ! Ils se conviennent parfaitement l'un et l'autre », dit Mme Chevalier presque sous le nez de Geneviève et de Lambert, avant même de les présenter pour qu'ils puissent parler pendant son aparté !

d'une petite série d'apartés. Empressons-nous d'ajouter que le convenu est ici d'un naturel ravissant. Le jeune Don Juan prend les paroles amicales de Mme Chevalier pour un encouragement, les écoute avec satisfaction et exprime sa chère erreur par des pensées qui sont pensées à haute voix : « Ça marche ! » se dit-il ; « Parfait ! parfait ! » s'assure-t-il ; « Elle est perdue », se dit-il en se persuadant définitivement. Prévenu d'avance par l'auteur, le public jouit de ces « à part » comme d'une expression immédiate et non pas comme d'un moyen théâtral. Les plus difficiles même ne se fâchent pas là contre la convention, car on la sent à peine.

Il y a dans les *Corbeaux* une faute d'impression qui subsiste dans toutes les éditions et que de nos jours même on n'a pas corrigée. Becque l'avait laissée dans son *Théâtre Complet* et ne l'a jamais rectifiée. Au deuxième acte, cinquième scène, deux des sœurs Vigneron parlent de leurs soucis et de leur tristesse. Marie et Blanche épanchent leur cœur meurtri. Femme avant son mariage, Blanche parle à sa sœur de son fiancé. Cependant que l'aînée raisonne, explique à sa cadette les difficultés de la vie et les vilenies de l'argent, Blanche, cachant encore sa faute, se demande à part : « Serait-ce possible qu'un tout jeune homme épris comme il le dit, aimé comme il le sait, plutôt que de sacrifier ses intérêts, commît une infamie ! » Puis l'entretien continue. Sans lâcher son secret, Blanche crie la nécessité d'épouser son fiancé. Alors, à part elle aussi, Marie se dit : « Elle souffre, la pauvre enfant, et elle déraisonne ». Poussée, torturée par son secret douloureux et par la dévorante inquiétude, la puînée laisse deviner

une partie de ses pensées les plus intimes : « Ah ! quelle faute nous avons commise ! Quelle faute ! Tu me connais, toi, ma sœur, nous vivons ensemble depuis vingt ans sans un secret l'une pour l'autre... » Et elle dit la confiance que lui inspirait son fiancé présenté par le père, introduit dans la famille. « Je ne voyais pas de danger, ni un bien grand mal en me confiant à lui », ajoute-t-elle., « Allons, lui dit sa sœur pour l'apaiser calme-toi, tu exagères comme toujours. Tu as dit à M. de Saint-Genis que tu l'aimais, n'est-ce pas, tu es bien excusable puisque tu devais l'épouser. Vous vous preniez les mains quelquefois et vous vous êtes embrassés peut-être, c'est un tort sans doute, mais qui ne vaut pas les reproches que tu te fais ». Eh bien, ces deux parties : « Ah ! quelle faute nous avons commise ! » et « Allons, calme toi, tu exagères comme toujours » ne sont-elles pas inextricablement liées ? La deuxième est une réponse directe à la première. Dans le texte, on indique la première partie, et, qui plus est, tout entière, comme « à part ». Il y a dans ce passage une ou deux phrases qui pèchent contre la psychologie, mais jamais Becque n'y eût manqué au point de faire dire tout cela à Blanche sans s'adresser à Marie. On admettrait très volontiers que la première phrase : « Ah ! quelle faute ! » soit dite à part. Mais depuis la deuxième phrase : « Tu me connais. toi, ma sœur, etc. », Blanche doit parler « haut ».

Ce cas excepté, — et nous persistons à penser qu'il est dû à une faute d'impression, — les *Corbeaux* ne contiennent que des apartés dits psychologiques. « J'étais bien sûr que nous les retrouverions ensemble », se dit, au premier acte, la

médisante et méfiante Mme de Saint-Genis, entrant en scène avec Mme Vigneron et apercevant Judith et le professeur de musique. C'est comme une idée qui traverse tout « haut » son esprit. Au deuxième acte, Teissier s'adresse à Marie Vigneron : « Quel âge peut bien avoir mademoiselle Marie ? Vingt ans à peine ! Mais c'est déjà une petite personne, modeste, sensée, s'exprimant fort convenablement ». Et il ajoute, à part, en la quittant : « et, ce que son père ne m'avait pas dit : très appétissante ». Ce sexagénaire n'a pu dire son impression qu'à lui-même. Voyant chez Marie tant de vertus, il la suppose aussi forte en calcul : « Elle doit chiffrer comme un ange », se dit-il, ne gardant que pour lui cette supposition d'une grande valeur et d'un grand poids dans ses résolutions. Il en est de même avec le mot du musicien Mercens, quittant Judith Vigneron au quatrième acte : « Il n'y avait rien de mieux à lui dire ».

Dans les *Polichinelles*, Becque n'a pas réussi à rejeter tout à fait l'emploi de cette convention, qui se retrouve à deux ou trois reprises. Marie Tétard se parle à elle-même à propos de son amant : « Je le verrai bien tout de suite si son affaire est faite; je n'ai pas besoin qu'il m'en dise long ». Elise Tétard, après une conversation avec des gens rosses et brutaux, s'écrie pour elle toute seule : « Quels gens ! quel monde ! Je voudrais être morte depuis vingt ans ». Ou, en apercevant le fin de Mont-les-Aigles : « En voilà un qui a été charmant ! » Mais ces apartés-là sont en somme de très courts monologues. Les *Polichinelles*, donc, seraient un modèle pour les pièces d'où la psychologie a chassé l'aparté.

C'est *La Parisienne* qui est curieuse à ce sujet.

Une pièce où pas un seul personnage ne se parle à part, à lui-même un seul instant, où l'aparté est proscrit intégralement ! Et cela en 1885 ! Il y a dans le deuxième acte la scène où Du Mesnil rentre chez lui, tout contrarié, la mine bouleversée, et trouve sa femme prête à sortir. « Ne m'irrite pas davantage, lui dit-il. Je ne suis pas en train de rire et d'écouter tes gamineries ». Clotilde devient inquiète. Toujours sur le qui-vive, elle se demande si son mari n'aurait pas par hasard appris son infidélité. « Qu'est-ce qu'il y a ? » lui demande-t-elle. « Tu le sauras, ce qu'il y a, tu le sauras trop tôt », répond-il. « C'est donc sérieux ? » insiste Clotilde effrayée. « Très sérieux », riposte Du Mesnil. C'est là qu'un « à part » s'imposerait. Clotilde aurait toutes sortes de motifs pour dire à elle-même et au public : « Il n'y a pas à douter, il m'a surprise ». Nous serions indubitablement fixés sur son inquiétude, nous saurions, d'une façon sûre, ce qui tourmente la femme coupable. Mais Becque a abandonné ces moyens naïfs de peindre un état d'esprit. Il laisse Clotilde sonder l'humeur de son mari et scruter dans ses paroles la raison de sa colère. « Tu es fâché ? » continue-t-elle. « On le serait à moins », riposte le mari qui tarde à s'expliquer. Eh bien, c'est là au moins qu'un auteur dramatique qui aurait pris ses armes dans le vieil arsenal ferait certainement dire à Clotilde un aparté : « Je suis perdue; il doit avoir tout appris ». Là non plus, Becque ne saisit pas la convention pour l'exploiter. Naturellement, il nous amène à voir l'angoisse de Clotilde se dissiper. « Tu es fâché... contre moi », demande-t-elle en tâtant la raison. « Il ne s'agit pas de toi, répond le mari. Tu allais sortir, sors ! » *La Parisienne* triomphe ainsi sans un seul aparté.

En revanche, le « bas » y est très fréquent. La femme et le mari se parlent à l'oreille, ils laissent un invité ou l'autre dans un coin de la scène pour pouvoir se communiquer certains sentiments, idées ou résolutions. En général, toutes les pièces de Becque, de la première à la dernière, presque sans exception, abondent en intimités, cachotteries et conspirations théâtrales de ce genre. Souvent, on est surpris du grand nombre de ces complots en présence d'un tiers qui est à deux pas sur la scène. Mais il y a de ces « bas » qui sont comme des projecteurs d'où tombe une lumière pour éclairer une figure. Dans *l'Enlèvement*, au premier acte, il y a une scène où Becque jongle avec le « bas » et le « haut » à la fois théâtralement et psychologiquement. La mère, qui est en même temps belle-mère, veut réconcilier le mari avec la femme. Elle les assiste sans cesse, et, pendant qu'ils dialoguent, elle leur suggère les mots et l'attitude, en les encourageant, en les exhortant : « Tiens-toi un peu et ne dis pas trop de bêtises ! » chuchote-t-elle au fils ; « Soyez indulgente et ménagez son embarras ! » conseille-t-elle à la bru ; « Approuve et mets-y de la conviction », souffle-t-elle au premier ; « Charmant ! Vous êtes dans le ton ! » dit-elle pour inciter l'autre. — Molière s'est souvent servi de ce procédé. Il a obligé Alceste même, l'homme franc et sincère, à parler en cachette, à s'exprimer « bas » dans un trio dont les membres étaient tout près les uns des autres :

PHILINTE

Je suis déjà charmé de ce petit morceau.

ALCESTE, *bas*

Quoi ! Vous avez le front de trouver cela beau ? (1).

(1) Voir toute la deuxième scène du premier acte du *Misanthrope*.

Becque a poussé l'emploi de ce procédé jusque dans un dialogue, lorsqu'il n'y avait en scène que deux personnes; l'une parlait tout bas à l'autre comme si quelqu'un les écoutait (1). Dans les *Honnêtes Femmes*, une femme et un jeune homme causent. La femme demande au jeune homme de lui expliquer la différence entre les demi-mondaines, celles qui comptent et celles qui ne comptent pas. L'autre, gêné, hésite. La femme insiste. Alors, le jeune homme se lève et lui parle à l'oreille. Par une convention très spirituelle, la pudeur des personnages et du public est sauvée. Même jeu dans les *Polichinelles* (Acte II, scène IV). Le banquier Tavernier et le député Vachon sont seuls dans le cabinet de travail. Ils s'entretiennent d'un financier, de leurs amis, qui se sauve de tous les mauvais pas. « Il a quelqu'un qui le protège ? » demande le banquier. « Oui », répond le député, qui glisse un nom à l'oreille du banquier. Comme tout à l'heure, le conventionnel, loin de l'asservir devient un instrument pour l'esprit de l'auteur, qui se tire ainsi d'une situation délicate et qui pique les spectateurs au vif de leur curiosité sans la satisfaire. C'est se rire d'une convention tout en se servant d'elle.

Si Becque a rejeté l'aparté, si ses pièces postérieures n'ont pas de tirades longues, enflammées, et qui s'envolent (2), il a gardé jusqu'à sa dernière ligne le procédé par monologues. Dans les *Polichi-*

(1) Il s'agit de la scène VI, du troisième acte de la *Parisienne* : « CLOTILDE, bas. — Oui... Soyez sage, n'est-ce pas ? ».

(2) Dans *Michel Pauper*, le dialogue est formé par des tirades que les interlocuteurs récitent les uns aux autres; Hélène de la Roseraie et le comte de Rivailles se les passent et les repassent pour ainsi dire :

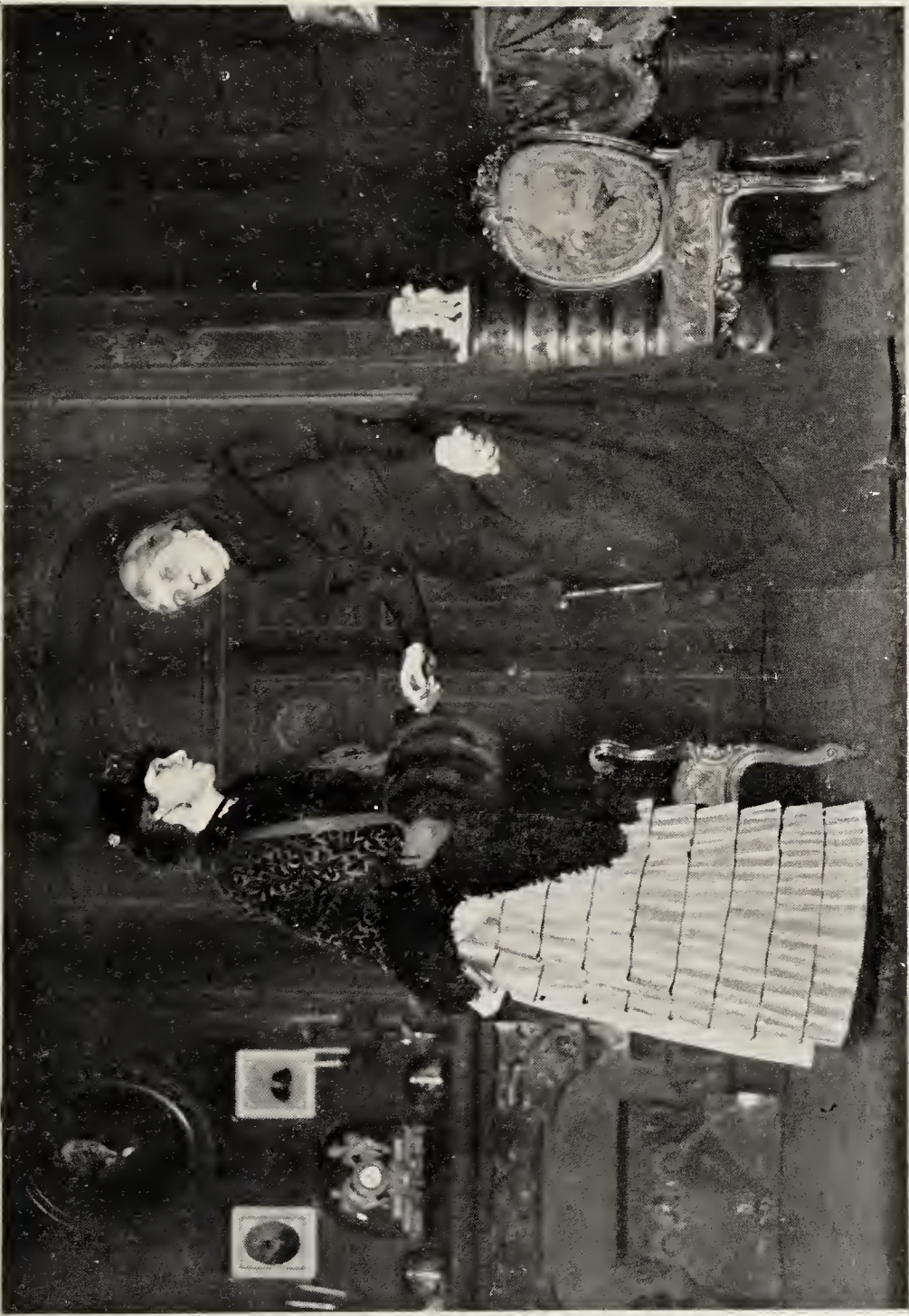
LE COMTE. — Quelle singulière enfant vous êtes ! J'ai vu des pays où la température change à la minute, mais je n'ai pas vu de femme passer comme vous du blanc au noir... De quoi vous plaignez-vous ?

nelles ils sont très courts (1), mais dans toutes les autres pièces Becque leur donne de l'ampleur, et il en abuse. *La Parisienne*, à en juger d'après le nombre des monologues, a l'air d'être écrite par Scribe ou par Sardou. Le premier acte n'en a pas un seul. Dans le deuxième acte, Clotilde, pendant que la bonne va ouvrir la porte, épie et parle haut toute seule. Une minute après, Lafont se poste au salon pour guetter Clotilde et, en attendant, dans un monologue d'une page il se confesse, il dit au public sa jalousie, il raconte ses doutes, il fait les louanges du mari dont il aime la femme, il se plaint de la solitude et il philosophe sur les célibataires et les trompés. Clotilde monologue deux fois dans cet acte, toutes les fois qu'elle reste seule après avoir congédié d'abord l'amant et ensuite le mari. Dans le troisième acte, elle le fera encore

Ma conduite est logique, c'est la vôtre qui ne l'est pas. Vous n'avez qu'un parti à prendre comme je n'ai qu'une proposition à vous faire... Parler n'est rien : rêver, ce n'est rien non plus ; ce qu'il faut, c'est agir, vivre... Ta tête me ravit et m'exaspère. Je suis fou de tes yeux qui n'ont d'autre défaut que leur innocence... Ton bras est ferme et droit, il pourrait tenir une épée ; tu as les flancs d'une amazone...

HÉLÈNE. — Ah ! que je maudis le jour où nous nous sommes rencontrés. Pourquoi avez-vous pris la rue où je passais plutôt qu'une autre ? Pourquoi vos regards se sont-ils croisés avec les miens ? Pourquoi m'avez-vous suivie et retrouvée ? Pourquoi ! pourquoi ! Est-ce que ma liberté, mon honneur, ma vie m'appartiennent ? Puis-je les reprendre à mes parents pour vous les donner ? Vous qui exigez de moi une passion sans réserves, avez-vous songé une seule fois au témoignage d'attachement que je pourrais vous demander ? N'êtes-vous pas maître de votre personne, et quand vous me montrez le néant du mariage, ne me forcez-vous pas à penser qu'il serait la sanction de notre amour ? C'est impossible, n'est-ce pas... oui, c'est impossible, et le sacrifice revient à celui de nous deux auquel il coûterait davantage. Non, non, mille fois non, la volonté de ma conscience triomphera de l'entraînement de mon cœur. Je vous aurai aimé sans faiblesse, sans honte, et vous savez pourtant si je vous aime ; j'ai été droit à vous comme à l'homme de mon choix et de ma destinée ; vos paroles ont enflammé ma solitude ; j'ai crié votre nom dans mes insomnies ; mais je ne serai jamais la maîtresse de celui qui ne me veut pas pour femme, et, s'il faut vous suivre ou vous perdre, je vous perdrai... (Acte II, scène VII).

(1) Acte I, scène XII. Le banquier Tavernier seul. — Acte II, scène II. Le commissaire de police Lombard, seul. — Acte III, scène VII, Marie Tétard lit une lettre.



M^{me} DE SAINT-GENIS ET M^{me} VIGNERON
(« LES CORBEAUX », ACTE II, SCÈNE I)

Photo G. Renè.

après s'être séparée de Simpson. Mais, excepté une ou deux phrases, ses monologues ne sont que des pensées que nous pensons, pour ainsi dire, tout haut et des sentiments qui viennent d'être remués ou déterminés par ce qui précède le monologue. C'est encore un vieux procédé perfectionné, modernisé. Le monologue est psychologique. Le personnage ne se soucie point du public. Il parle comme nous parlons quelquefois tout seuls dans la vie même ou comme nous nous abandonnons à nos sentiments en les mimant en quelque sorte soit dans notre cabinet de travail, soit dans une pièce où rien ne trouble notre vie intérieure.

Le soliloque de Lambert dans les *Honnêtes Femmes* (scène III) est fin, logique, impérieusement commandé par la situation. Lambert réfléchit « à voix haute ».

Les monologues des *Corbeaux*, réduits à une ou deux phrases, sont de la même psychologie. « Elle me fait peur cette femme-là. Je me signe chaque fois qu'elle entre et qu'elle sort », se dit la vieille Rosalie à elle-même après avoir vu sortir la méchante Mme de Saint-Genis. « Il est bon enfant, ce domestique, c'est insupportable », se dit le musicien Merckens après quelques apostrophes du bavard Auguste. Ce sont des saillies d'humeur, des exclamations d'un état de sentiment ou d'esprit.

Mais il y a dans la pièce un monologue de Mme de Saint-Genis qui n'est point psychologique : d'une maladresse étonnante, il ne sert qu'à mettre les spectateurs au courant des choses qui se sont passées derrière les coulisses avant le lever du rideau, aussi bien que pour faire haïr un peu le personnage qui le prononce (1). Becque est là com-

(1) La mère du lâche fiancé, seule, parle au public : J'aime mieux décidément avoir une explication avec cette jeune

plètement dans la vieille et mauvaise tradition. Les scènes qui précèdent ce passage ou lui succèdent sont admirables par la façon psychologique dont elles rendent la vie et le monde; on est surpris que l'auteur laisse sa force psychologique défailir et se permette un tel monologue.

Au deuxième acte, il avait déjà laissé le vieil homme d'affaires monologuer trop longuement. Teissier, après que Madame Vigneron eut mis son portefeuille sens dessus-dessous, reste seul, et, naturellement, donne cours à sa surprise fâchée : « Ignorance, incapacité, emportement, voilà les femmes ! » Au lieu de s'arrêter là, le soliloque se prolonge et Teissier nous explique ses intentions et ses affaires (1). L'égarement de Blanche, l'acte suivant, se manifeste dans une scène où la jeune fille se débat avec ses idées noires. Ce qu'elle dit est théâtralement intéressant mais psychologiquement faux. C'est de la pure convention, un moyen de théâtre, comme le disait Becque lui-même en expliquant la folie d'Hamlet (2). Là, l'homme de théâ-

filles et lui déclarer net que son mariage n'est pas remis, mais qu'il est rompu. Il est préférable pour elle qu'elle sache à quoi s'en tenir et de mon côté, je serai plus tranquille aussi. J'ai vu le moment où pour la première fois de sa vie Georges me résisterait. Il tenait à sa petite, il voulait l'épouser. Heureusement un autre mariage s'est présenté pour lui et je lui ai donné le choix : ou de m'obéir ou de ne plus me voir; il a cédé. Mais fiez-vous donc à un jeune homme de vingt-trois ans, quel bandit ! et cette évaporée qui ne pouvait pas attendre jusqu'au sacrement, tant pis pour elle. (Acte III, Scène X).

(1) « Ignorance, incapacité, emportement, voilà les femmes ! A quoi pense celle-là, je me le demande ! Elle veut garder ses terrains, elle ne le pourra pas. Bourdon se chargera de lui faire comprendre... etc., etc ». (Scène III).

(2) Dans son étude sur Hamlet, il écrivait : « Cette folie, tant de fois interrogée par la critique, étudiée, décrite, commentée, obscure pour les uns, fatale pour les autres, et patati et patata, c'est un moyen de théâtre, pas autre chose... ». « Sans elle, rien ne va, insiste l'auteur de *Michel Pauper*; avec elle, Shakespeare dispose de la scène et du public ».

tre a dompté l'observateur une fois de plus; sans cet égarement, « rien n'irait » peut-être dans les troisième et quatrième actes. Ce monologue conventionnel d'un égaré, d'un fou est une transaction entre le réel et le scénique.

Dans le *Départ*, à côté d'un monologue où M. Letourneur, gros couturier, confie au public sa résolution d'envoyer André en Angleterre et ses regrets d'avoir un fils à qui l'esprit commercial fait défaut, et il lui raconte la chance qu'il a laissée passer d'entrer au Conseil Municipal, non à cause de ses principes, mais parce qu' « une clientèle cléricale et des électeurs socialistes, ça ne pouvait pas marcher ensemble » (1), il y a deux autres monologues par lesquels l'héroïne de la pièce conquiert les sympathies des spectateurs, et ouvrant son cœur à la salle, réfléchissant devant elle et avec elle, se posant des questions et y répondant, ajoute quelques traits à sa physionomie — celle d'une jeune ouvrière honnête et ambitieuse, sentimentale et raisonneuse (2).

L'engouement viendra plus tard de demander aux auteurs dramatiques de ne point se soucier du fait que le quatrième mur des pièces doit, au théâtre, rester abattu, et ils chargeront leurs interprètes de parler aux personnages en tournant le dos aux spectateurs. Mais au temps où Becque écrivait ses premières pièces, la mode était de parler face au public. Tour à tour, presque chaque personnage devait venir jusqu'à la rampe, se planter au bord du plateau, se pencher vers les premiers rangs de l'orchestre et causer avec la salle, lui raconter ses aventures, ses embarras ou

(1) Scène X.

(2) Scènes V et XII.

ses succès, en la prenant à témoin, en la consultant, en l'engageant pour ainsi dire dans ce qui se disait et ce qui se faisait sur la scène. Le public devenait ainsi un personnage, et la salle et la scène ne faisaient, en somme, qu'un; ils se divertissent, vibrent, craignent, palpitent, pleurent, triomphent ou succombent ensemble. *L'Enfant Prodigue*, *Michel Pauper* et *l'Enlèvement* contiennent plus d'un de ces entretiens que les personnages bavards ou éloquents échangent avec le public sans que celui-ci ait le temps de placer un seul mot.

A côté des monologues où la bonne nous dit son opinion sur le fils de la maison, où la fille de la concierge nous raconte les prévisions d'une somnambule — sujet propre au soliloque ! —, où un bohème littéraire clame contre les créanciers et nous raconte sa vie, où le jeune homme provincial s'indigne contre l'amour et les femmes (1), — il y a dans le dernier acte de *l'Enfant Prodigue* un monologue-monstre de M. Bernardin qui par sa facture surpasse les plus célèbres; il cache les préoccupations d'une peinture réaliste, le vaudeviliste et le psychologue y alternent, le « théâtre » et l'analyse s'entrelacent, le divertissement d'usage repose sur l'observation. Le méfiant Montilien, qui somme son fils de réintégrer le domicile paternel et n'obtient de celui-ci que le reproche de ne pas être dans le mouvement de la vie parisienne, finit par prendre le train de Paris pour chercher lui-même l'enfant prodigue. En chemin, une aventure lui arrive, une aventure qui compliquera la pièce, qui la nouera et la dénouera d'une façon étourdissante. M. Bernardin entre sur la scène, qui est vide, se met devant le public et s'abandonne à son récit :

(1) Acte I, scène III; acte II, scène III; acte II, scènes II et VIII; acte III, scène IX.

BERNARDIN. — Eh bien ! je crois que j'y suis dans le mouvement. C'est à la station de Lyon que ç'a commencé. Une dame monte dans le wagon que j'occupais. Appelons-la Caroline. Je la détaille du coin de l'œil, je constate des dehors anacréontiques, je lui en fais compliment par des sourires équivoques..., rien de plus. Nous arrivons à Tonnerre, quinze minutes d'arrêt. Elle descend, je descends derrière elle; elle s'achemine vers le buffet, je m'achemine un peu plus loin. Bientôt le bruit d'une contestation s'élève, un rassemblement se forme; c'était Caroline dans une situation que je ne m'expliquais pas d'abord. Elle me reconnaît et vient à moi, en me disant : « Mon Dieu, monsieur, je suis victime d'une mésaventure fort désagréable; ayez donc la bonté de régler la petite dépense que je viens de faire ». C'est piquant. Nous quittons Tonnerre; la conversation s'engage et je m'étonne de voir une jeune femme comme elle voyager seule. Non. Il paraît qu'elle vit toujours seule... depuis la mort de son mari, qui a été tué à Magenta. Sa mère habite Moscou, hiver comme été. Elle a un parent en Italie... C'est la mère qui est en Italie..., le parent qu'elle a à Moscou est secrétaire d'ambassade, ça ne peut être sa mère. Bref, l'histoire de sa famille, qui est très nombreuse, nous conduit jusqu'à Paris. Je m'étais offert pour la mettre en voiture; elle me demande alors mon nom et mon adresse, afin de me faire porter la petite somme que je lui ai si galamment avancée; je refuse; je refuse parce que je n'aime pas à jeter mon nom dans la circulation. Mais ce trait de probité m'a donné d'elle une idée fort avantageuse... On rencontre souvent en chemin de fer des femmes d'une moralité incertaine... Hein ! ma montre... je n'ai plus ma montre... La voici, je l'avais mise dans le gousset de mon pantalon pour voyager. J'ai mon épingle, mon mouchoir; tu seras donc toujours méfiant, Bernardin !

Quand on songe au monologue vraiment émouvant qui ouvre le deuxième acte de *Michel Pauper* et par lequel Mme de La Roseraie, cette Mme Hulot de la deuxième moitié du XIX^e siècle, pleure

son propre sort; quand on songe à celui où son mari décide de se tuer (Acte II, scène XI); quand, le sens de l'époque aidant, on déchiffre bien l'épanchement fougueux de ce chaos qu'est l'âme de la romantique Hélène de la Roseraie (Acte IV, scène II); quand on examine de plus près les longues dissertations que le mari et la femme de *l'Enlèvement* étalent devant nous comme des méditations, des raisonnements et des souvenirs (1), l'admiration que Becque éprouvait pour Victorien Sardou n'est pas difficile à expliquer (2). L'art « amusant » et « spirituel », si « émouvant » et si « pathétique », du grand fournisseur théâtral était pratiqué en ce qui concerne le monologue aussi par Becque, quoiqu'il visât, au-dessus du théâtre, un but plus élevé, celui de l'art tout court.

Le lettre aussi, ce détail important de l'attirail que la vieille comédie utilisait souvent, ce moyen consacré par un accord tacite et plusieurs fois séculaire, Becque l'employait dans ses pièces très fréquemment. Il y en a plusieurs dans *l'Enfant Prodigue* et davantage encore dans *Michel Pauper*. Dans *l'Enlèvement*, un mari, vivant sous le même toit que sa femme, lui écrit un mot d'excuse, que celle-ci lit devant le public. Blanche Bienvenu, à la fin du *Départ*, saisit du papier et de l'encre et,

(1) Surtout la scène II du deuxième acte et la scène V du troisième acte.

(2) « Je parle en ce moment de Sardou avec l'admiration et le sérieux qui lui sont dus. Je pourrais, si je voulais, me servir de lui et plaisanter une fois de plus la vieille critique. Il vous faut le métier d'abord ? Et qui donc connaît le métier mieux que lui ? Vous exigez la scène à faire ? Qui mieux que lui en a compris l'importance et l'a traitée plus magistralement ? Il ne la rate jamais. Si le théâtre enfin, comme vous le prétendez, n'est qu'un art d'agrément, indiquez-moi un théâtre plus amusant et plus spirituel, plus émouvant et plus pathétique ». (*Souvenirs*, p. 187).

sur ses genoux, écrit une lettre à une de ses amies. On en lit et on en écrit dans les *Corbeaux* et dans la *Veuve !*, pièce qui a l'air d'en être composée tout entière. Les *Honnêtes Femmes*, en plus de la lettre qu'apporte Geneviève et qu'on nous lit *in extenso*, se terminent par une lettre que Mme Chevalier est en train d'écrire. Celle de la *Navette* est en vers. Dans les *Polichinelles* aussi, il y a une histoire de lettres dont on nous communique à peu près la teneur, et il y en a aussi une par laquelle une invitée s'excuse de ne pas pouvoir venir et qu'un personnage, tout seul sur la scène, lit aux spectateurs pour les renseigner sur les événements. Mais il faut ajouter que, de ce vieux moyen, Becque use très habilement, sans lui donner le rôle qu'il joue dans le *Demi-Monde* ou dans le *Monde où l'on s'ennuie* (1). Dans les pièces de Becque, les lettres sont franchement écrites et reçues par leurs destinataires; réserve faite pour son premier vaudeville, il ne s'y cache aucune énigme susceptible de compliquer une intrigue, de mettre du mystère, de faire rebondir la pièce soit vers une crise, soit vers une solution. Ce sont les moyens courants de l'existence moderne, des accessoires inévitables de la vie à la portée de tout le monde depuis le perfectionnement des postes et télégraphes. Tout en restant un moyen conventionnel — car dans la vie normalement on ne lit et l'on n'écrit pas à haute voix, quand on est seul, bien entendu — les lettres employées chez Becque diffèrent des procédés romantiques ou romanesques et de la

(1) Pour compliquer son intrigue, Dumas, par l'intermédiaire d'Olivier de Jalin, confie à Nanjac un paquet de lettres écrites, ou plutôt dictées par Suzanne d'Ange, dont ce dernier est fort épris. — Pailleron fait rouler toute l'intrigue de la pièce sur une lettre tombée entre les mains de faux destinataires.

vieille poétique. S'il y en a bien moins dans le théâtre d'aujourd'hui, c'est qu'on s'aborde plus facilement et avec moins de pudeur.

Remarquons encore que la lettre qu'on lit dans *La Parisienne* évite tout à fait la convention. Sa lecture est la plus psychologique du monde. C'est une lettre que Clotilde vient de recevoir. Elle ne l'a pas lue. Elle n'ouvre jamais ses lettres; c'est à son mari qu'elle les donne pour qu'il les lise d'abord. Voilà la raison pour laquelle Du Mesnil lit la lettre à haute voix. Ce n'est pas tout. Il n'y a que le commencement de la lettre qui est lu. De même, dans cette pièce, comme pour critiquer les anciennes conventions, Becque fait écrire à Clotilde une lettre sans qu'elle l'épelle mot à mot devant le public; le mari l'emporte, et la pièce finira sans que nous en sachions le texte.

Le personnage épisodique, si divertissant dans la première moitié du XIX^e siècle, n'est jamais insignifiant dans le théâtre de Becque, mais au lieu d'en faire un emploi excessif il n'use de lui que pour donner du relief à la reconstitution des réalités qui créent l'atmosphère, la *Stimmung* de la pièce. Merckens dans les *Corbeaux* symbolise les amis qui se sauvent aux heures dures et tristes. La brave bonne de la même pièce est une silhouette qui ne s'oublie pas en dépit de son rôle très secondaire. Dans son article sur les conventions théâtrales, Becque a fait toute une théorie sur le personnage insignifiant et sacrifié. « J'ai, dans la pièce que j'écris, disait-il, un personnage tout à fait insignifiant, bien qu'il me soit indispensable. Il est chargé d'apporter une nouvelle et elle ne demande que quelques mots. Pourquoi vais-je grossir ce personnage ? Pourquoi se-

rait-il plaisant ou pathétique ? Pourquoi, en langage de théâtre, lui *ferais-je faire quelque chose* ? C'est que, réduit au strict nécessaire, on ne l'apercevrait pas. On dirait de lui qu'il est manqué ou bâclé » (1). Becque justifiait les autres plutôt que lui-même. Ses personnages épisodiques tiennent bien plus intimement à la pièce; ils sont inséparables d'un milieu, d'un foyer ou d'une personne de premier plan. Comme nous le rappellions tout à l'heure, ses domestiques mêmes sont l'image de la réalité et non pas des figurines théâtrales. Dans le même article, Becque cherchait à justifier les conventions justement par le rôle de ces derniers. « Quels sont au théâtre les personnages les plus sacrifiés ? se demande-t-il. Assurément ceux de domestique et de femme de chambre. Eh bien, il ne nous viendrait jamais à l'esprit de représenter une femme de chambre qui s'en tiendrait à son service, qui s'y renfermerait silencieusement pendant cinq actes. A un moment le public lui rirait au nez : on *l'attraperait*. C'est qu'il y a une convention pour les personnages, une convention de goût et d'équilibre, et si elle passe inaperçue, c'est que l'auteur la connaît et qu'il se garde d'y manquer ».

C'est une théorie à faire accepter celle sur le caractère conventionnel des domestiques dans la comédie en général. Mais ceux de Becque se justifient assez par le naturel de leur rôle, par la nécessité d'être dans la pièce et de dire ce qu'ils disent. Depuis Victoire avec laquelle s'amuse le jeune Bernardin, en passant par le valet de chambre des *Polichinelles*, jusqu'à l'espiègle Adèle de la *Parisienne*, il n'y a pas un seul domestique, une seule femme de chambre qui soit placé arbitraire-

(1) *Le Supplément Littéraire du Figaro*, 17 mai 1924.

ment, pour garnir la comédie, pour y figurer. Les serviteurs de Becque sont, dans son théâtre, comme ils sont dans la vie; ils ne sont pas muets au point qu'on les *attrape*; ils ne sont pas non plus loquaces et importants, capables de remplacer les personnages principaux durant le temps nécessaire à l'auteur pour continuer sa pièce. Sans doute, au point de vue des personnages épisodiques, Becque, gardant le procédé habituel du théâtre, ne les supprime pas, mais il en renouvelle la formule en réduisant le rôle des satellites au naturel et au nécessaire. Ces satellites ne sont pas dans son œuvre pour reposer le public ou le lecteur de la figure centrale, ils sont là pour évoquer les êtres réels dont elle est entourée dans la vie et pour ajouter de petits faits matériels qui parachèvent l'image d'ensemble.

La convention littéraire éclate en toute liberté lorsque Becque suit le procédé par répétitions, soit simples, soit géométriquement disposées, qui sont d'un infaillible effet comique au théâtre et qui ont été familières à Molière (1). Ce procédé, dont Re-

(1) Rappelons seulement ces sortes de refrains, ces pendants proportionnellement disposés dans le dialogue entre Arsinoé et Célimène dans le *Misanthrope* :

ARSINOÉ

... Hier, j'étais chez des gens de vertu singulière,	—
Où sur vous du discours on tourna la matière;	+
Et là, votre conduite avec ses grands éclats,	+
Madame, eut le malheur qu'on ne la louât pas...	+
Madame, je vous crois l'âme trop raisonnable	×
Pour ne pas prendre bien cet avis profitable.	×
Et pour l'attribuer qu'aux mouvements secrets	×
D'un zèle qui m'attache à tous vos intérêts.	×

CÉLIMÈNE

... En un lieu, l'autre jour, où je faisais visite,	—
Je trouvai quelques gens d'un très rare mérite	
Qui, parlant des vrais soins d'une âme qui vit bien,	
Firent tomber sur vous, Madame, l'entretien.	+
Là, votre prudence et vos éclats de zèle	+
Ne furent pas cités comme un fort bon modèle...	+
Madame, je vous crois aussi trop raisonnable	×
Pour ne pas prendre bien cet avis profitable,	×
Et pour l'attribuer qu'aux mouvements secrets	×
D'un zèle qui m'attache à tous vos intérêts.	×

gnard, Marivaux, Musset et tous les auteurs comiques des trois quarts du XIX^e siècle avaient multiplié les variations, fut particulièrement cher à Becque. Dans ses chroniques, il y recourait volontiers et avec une grande adresse. En les disposant symétriquement, Becque donnait aux répétitions une force surprenante. Il prenait un passage, en changeait un détail, ce qui faisait ressortir un autre fait, une autre figure. Dans un article Becque décrivait ses trois anciens confrères, devenus directeurs de théâtre, Raymond Deslandes, Charles de La Rounat et Jules Claretie. Pour les attaquer, eux et leur critique Sarcey, il écrivit d'abord l'histoire de la carrière du premier en deux pages et la résuma en deux paragraphes :

Deslandes connaissait beaucoup Sarcey, mais Sarcey, on le sait, ne plaisante pas avec son indépendance; il éreintait régulièrement les pièces de Deslandes. « Que voulez-vous, disait-il, Deslandes est un bien brave garçon que j'aime de tout mon cœur; pourquoi s'obstine-t-il à faire du théâtre ? Le théâtre, je ne cesserai de le répéter, est un don. Deslandes n'a pas le don ».

En prenant le Vaudeville, Deslandes engagea aussitôt Mlle Nancy-Martel. Sarcey écrivit alors : « Je préviens les jeunes gens que toutes leurs plaintes ne me touchent guère. Qu'ils travaillent. Qu'ils fassent une bonne pièce ! Ils ont, au Vaudeville, un homme dans lequel j'ai pleine confiance, qui est un artiste et un lettré, et l'un de nos premiers auteurs dramatiques ».

Pour le deuxième, il raconta sa vie et exposa son œuvre et puis les résuma en deux paragraphes, *mutatis mutandis*, identiques :

La Rounat connaissait beaucoup Sarcey; mais Sarcey, on le sait, ne plaisante pas avec son indépendance; il éreintait régulièrement les pièces de La Rounat, « Que voulez-vous, disait-il, La Rounat est un bien

brave garçon que j'aime de tout mon cœur; pourquoi s'obstine-t-il à faire du théâtre? Le théâtre, je ne cesserai de le répéter, est un don. La Rounat n'a pas le don ».

En prenant l'Odéon, la Rounat engagea aussitôt Mlle Nancy-Martel. Sareey écrivit alors : « Je préviens les jeunes gens que toutes leurs plaintes ne me touchent guère. Qu'ils travaillent ! Qu'ils fassent une bonne pièce ! Ils ont, à l'Odéon, un homme dans lequel j'ai pleine confiance, qui est un artiste et un lettré, et l'un de nos premiers auteurs dramatiques ».

Le même jeu pour le troisième, et la même formule de conclusion :

Claretie connaissait beaucoup Sareey; mais Sareey, on le sait, ne plaisante pas avec son indépendance; il éreintait régulièrement les pièces de Claretie. « Que voulez-vous, disait-il, Claretie est un brave garçon que j'aime de tout mon cœur; pourquoi s'obstine-t-il à faire du théâtre? Le théâtre, je ne cesserai de le répéter, est un don. Claretie n'a pas le don ».

En prenant le Théâtre-Français, Claretie engagea aussitôt Mlle Nancy-Martel. Sareey écrivit alors : « Je préviens les jeunes gens que toutes leurs plaintes ne me touchent guère. Qu'ils travaillent ! Qu'ils fassent une bonne pièce ! Ils ont, au Théâtre-Français, un homme dans lequel j'ai pleine confiance, qui est un artiste et un lettré, et l'un de nos premiers auteurs dramatiques ».

Des répétitions symétriques dans un autre ordre d'idées s'incrustaient dans tout le récit, entre les deux paragraphes qui revenaient en dénouement, de sorte que l'article est une véritable proue de composition.

Toute sa vie, Becque s'en est tenu à ce procédé. Dans les *Polichinelles*, discrètement, adroitement, il s'en est servi pour créer l'atmosphère autour de la ténébreuse Banque Tavernier : l'apparition du

commissaire de police se répète dans les trois actes, tel un leitmotiv oriental dans la *Thaïs* de Massenet. Nous voyons l'homme de police au commencement de la pièce, on le rencontre aussitôt le rideau levé sur le deuxième acte, pour le voir arrêter un des amis du financier Tavernier au troisième acte. Mais ces apparitions régulières, automatiques, réitérées peuvent s'expliquer peut-être par le hasard.

Ailleurs, les répétitions tiennent directement du procédé littéraire, de la convention, d'une poétique dûment établie. Soit sous l'influence de Molière, soit — ce qui est plus probable — sous celle des vaudevillistes du temps de sa jeunesse, Becque a composé plus d'une scène de *l'Enfant Prodigue* où abondent ces phrases symétriques, les mêmes mots qui se répètent plus ou moins, ou font allusion les uns aux autres, ressemblent à l'écho d'eux-mêmes. « Tu as raison, dit le notaire Delaunay à Théodore Bernardin. Négliger ses affaires, tromper une femme charmante, et pour qui ? » « Nous partirons ensemble, lui répond le jeune compatriote, indigné des tromperies des femmes et décidé à rentrer à Montélimart. Compromettre son avenir, désoler une famille excellente, et pour qui ? » Au lieu du dialogue naturel, si familier à Becque, ce procédé le fait tomber dans un artifice de théâtre, correspondant à l'imbroglia, qu'il conduit à la manière de Labiche ou du livret des opérettes :

DELAUNAY. — Voyons, Bernardin, je suis discret, ma profession m'y oblige, c'est la femme de mon prédécesseur ?

THÉODORE. — Je ne vous comprends pas.

CHEVILLARD. — Nous ne te comprenons pas.

DELAUNAY. — Elle est partie devant vous et vous êtes allé la rejoindre.

THÉODORE. — Je ne sais pas ce que vous voulez dire.

CHEVILLARD. — Nous ne savons pas ce que tu veux dire.

Quelquefois, Becque met dans ces phrases qui reviennent périodiquement une fantaisie endiablée et persifleuse et une symétrie comiquement rythmée, atteignant ainsi le sommet du convenu et de l'effet théâtral. Dans la *Navette*, il y a un véritable couplet obtenu par ce procédé :

ANTONIA. — Cher Arthur !

ARTHUR. — Chère Antonia !

ANTONIA. — Comme tu me tiens !

ARTHUR. — Comme tu me mènes ! Ma proposition te satisfait ?

ANTONIA. — Elle m'enchanté.

ARTHUR. — Que tu es bonne de l'accepter !

ANTONIA. — Que tu es généreux de me l'offrir !

Cependant, à examiner de très près ce procédé dans les autres pièces de Becque, on lui découvrirait un sens plus profond. Très souvent, il dépasse les intentions d'un divertissement littéraire. Il devient l'expression plus justifiée qu'amusée d'une observation attentive. Lorsque, dans *le Domino à quatre*, un des joueurs, en expliquant la maladie d'un de ses amis, répète sans cesse : « il se drogue trop », c'est le tic d'un adversaire des médicaments, bien saisi dans la réalité, c'est la manifestation d'un parti pris contre les traitements. Lorsque, dans les *Corbeaux*, le musicien Merckens varie le « Trop tard ! » sur plusieurs tons pour répondre aux questions de son ancienne élève, ne se trouve-t-on pas devant une conviction qui se traduit par un résumé excessivement court, par un mot figé et obsédant, à qui l'intonation de l'acteur donnera un accent de vé-

rité ? C'est le « Ignorant ! » de Toinette en médecine dans le *Malade Imaginaire*, mais sans artifice. Ces répétitions ne sont pas l'effet du métier ; c'est l'esprit d'analyste qui les a mises là. Elles proviennent du fond des sentiments ou des idées d'un personnage, comme le résultat d'une résolution, comme l'expression d'une volonté qui se cabre à chaque instant. Si Clotilde Du Mesnil, par trois fois, s'adresse à son mari par un impératif incessamment montant : « Je ne le veux pas », ce n'est pas pour user d'un procédé qui gagne le public, c'est parce qu'il y a là une de ses idées bien arrêtées, celle de remonter le moral de son mari et de dominer les difficultés qu'il n'a pas réussi à vaincre.

Pataugeant dans une situation désagréable et prolongée, un amant de cœur, las de se dissimuler dans les armoires et autres cachettes, gémit, dans la *Navette*, plus d'une fois : « Cette situation ne peut pas durer plus longtemps ». Il se le répète à lui-même et il le dit à son amie. Ce n'est plus un moyen théâtral, un mot amusant, c'est un trait rendu adroitement et d'une façon saisissante, et qui porte. La phrase habituelle du salut de M. Teissier : « Je suis votre serviteur, madame ! » ; les conseils prodigués par la maligne Mme de Saint-Genis à Mme Vigneron et que Becque dispose symétriquement en graduant les degrés de leur force : « Méfiez-vous de M. Teissier ! », « Méfiez-vous de votre notaire ! », « Méfiez-vous de votre architecte ! », « Méfiez-vous de tout le monde, de tout le monde ! » ; les fameux « Ouvrez ce secrétaire et donnez-moi cette lettre », « D'où venez-vous ? » et « Où allez-vous ? », dont Lafont, tour à tour furieux, humble, déchaîné, piteux, hautain ou suppliant, remplit les deux

actes de la *Parisienne*, toutes ces répétitions ont leur justification dans la réalité; elles sont un instrument dont s'aide l'artiste qui veut créer des hommes et des faits. Dans la *Veuve !* qui, comme nous le savons, continue la *Parisienne*, Lafont reprend son interrogatoire, cette fois-ci sur un autre sujet, en adressant à Clotilde deux fois la question : « Qu'est-ce qu'il vous a dit de moi ? ». Mais c'est la situation qui, psychologiquement, exige cette répétition. Il faut qu'il insiste pour que Clotilde se décide à lui communiquer la délicate chose qu'est la conversation échangée entre elle et son mari mourant. Sans cette répétition il n'y aurait pas d'insistance et la réponse de Clotilde serait dénuée de vérité, comme une nouvelle d'un feuilletoniste. Cet entretien, s'il n'y avait pas de répétition, serait sans charme; avec elle, il rappelle exactement les situations délicates où il arrive à tant de gens de se trouver un jour.

Si, au début de sa carrière, Becque empruntait ce procédé au théâtre, plus tard il l'épiait dans la vie même (1). Il renouvelle encore une des conventions théâtrales. Ainsi renouvelée, elle peignait et à la fois elle satisfaisait la paresseuse attention du public, préférant presque toujours l'indiscrétion de l'homme de métier au quasi désintéressement de l'auteur-observateur.

Les praticiens des théories esthétiques trouve-

(1) Balzac a usé abondamment de ce procédé. On se rappelle, entre autres, la phrase invariable que César Birotteau sert inlassablement à sa famille, à ses amis, aux connaissances et même à ceux qu'il rencontre pour la première fois de la vie, afin d'expliquer les titres qui lui ont valu la croix de la Légion d'Honneur : « Peut-être me suis-je rendu digne de cette insigne et royale faveur en siégeant au tribunal consulaire, et en combattant pour la cause royale au 13 vendémiaire, à Saint-Roch, où je fus blessé par Napoléon ».

ront dans les *Corbeaux* un cas où le procédé par répétitions est double : le réalisme et le convenu fraternisent harmonieusement. La grande préoccupation du vieil homme d'affaires qui veut épouser la jeune Marie Vigneron est de savoir si celle-ci calcule bien. Aussi adresse-t-il tant de fois la question à qui veut l'écouter : « Calcule-t-elle facilement ? » Et toujours il reste sans réponse. Rien n'est plus vivant, plus réel que la peinture de ce souci du vieux Teissier. Rien, cependant, n'est plus *procédé* que la façon dont Becque a fait cette peinture : une question, pas de réponse ; une question, pas de réponse ; une question, pas de réponse. Symétrie qui effraierait un géomètre. Dans la *Parisienne*, toute une vie conjugale est peinte au moyen de cette sorte de géométrie :

LAFONT. — Je vais attendre.

ADÈLE. — Attendre quoi ? Monsieur et madame viennent de sortir.

LAFONT, *après avoir hésité*. — Ensemble ?

ADÈLE. — Non, monsieur, pas ensemble. Monsieur est parti de son côté et madame du sien.

LAFONT. — Monsieur a-t-il dit l'heure où il serait chez lui ?

ADÈLE. — Je sais seulement que madame ne rentrera pas. Elle dîne en ville.

LAFONT, *après avoir hésité*. — Avec monsieur ?

ADÈLE. — Sans monsieur. Monsieur dîne de son côté et madame du sien.

Jamais cette scène ne passe au théâtre sans applaudissements ; au moins, on y sourit, les visages se dérident, s'éclairent d'une expression de contentement, de plaisir. Telle est la force d'un procédé fait d'art et de vrai.

Becque reconnaissait que la sténographie du langage vivant n'est guère possible dans l'art drama-

tique. Le parler des personnages, c'est un choix, une condensation, de la composition. « Et le dialogue de théâtre, auquel l'émotion et l'esprit sont constamment nécessaires, qui devient insupportable, dès qu'il n'est plus réduit, animé, bourré conventionnellement » (1), écrivait-il, pour dissiper les malentendus sur le conventionnel. Donner l'image de la vie, voilà ce qui importe. Pourvu qu'il se soumette à cette fin, le procédé est bon. Et plus il est apte à rendre cette image nette et forte, plus il est admissible. Moins légère et dégagée que celle de tout à l'heure, il y a dans le deuxième acte des *Corbeaux* une peinture des gens intéressés faite par ce procédé des phrases symétriques. Becque a cultivé ce moyen amoureux, en cherchant à lui rendre tout le naturel possible. Il lui a semblé que les âmes d'où elles sortent étant pareilles, les phrases n'ont qu'à être un écho qui reste toujours le même, à la tonalité et à la couleur près. Si Mme de Saint-Genis, qui connaît si bien les questions financières et a l'esprit si pratique, s'était mêlée aux affaires de la confiante veuve Vigneron, celles-ci auraient, probablement, pris un autre tour. C'est pourquoi tous les corbeaux s'empressaient de barrer la route à ses premiers essais, même lorsqu'elle ne venait que pour prendre des renseignements, préoccupée de ses propres intérêts. C'est encore comme un dessin géométrique que Becque animerait pour nous peindre ces menées calculatrices. A trois reprises, presque la même conversation. Premièrement, entre Mme Vigneron et Teissier :

TEISSIER. — Est-ce avec votre autorisation, madame, que Mme de Saint-Genis s'est présentée chez moi pour

(1) *Le Supplément littéraire du Figaro*, 17 mai 1924.

connaître la situation qui vous était faite par le décès de votre mari ?

MADAME VIGNERON. — J'ignorais complètement cette visite que je n'aurais pas permise.

TEISSIER. — Mon devoir était bien net ; j'ai pris cette dame par le bras et je l'ai poussée à la porte de mon cabinet.

Une demi heure après, le notaire, appelé par Mme Vigneron, lui pose la même question, obtient une variante de la réponse que la veuve avait faite au fabricant et s'exprime au sujet de Mme Saint-Genis, en termes presque identiques. Comme la première fois, ces mots viennent après un « silence », au lieu d'une réponse aux cris de douleur poussés par Mme Vigneron. L'homme de loi, comme l'homme des affaires, n'a pas de temps à perdre en consolations :

BOURDON. — Dites-moi, madame, pendant que j'y pense : est-ce avec votre autorisation que Mme de Saint-Genis s'est présentée chez moi ?...

MADAME VIGNERON. — C'est sans mon autorisation, et si Mme de Saint-Genis vous faisait une nouvelle visite...

BOURDON. — Tranquillisez-vous. J'ai reçu Mme de Saint-Genis de manière à lui ôter l'envie de revenir.

Le vif architecte Lefort ne tardera pas à poser une question semblable. On ne s'y attendait plus, car, après une vive discussion, il était parti, au milieu du conseil que Mme Vigneron tenait avec l'associé de son mari, le notaire et lui. Mais Becque le fit revenir un instant après :

LEFORT, *revenant*. — J'oubliais de vous dire, madame, est-ce avec votre autorisation qu'une Mme de Saint-Genis s'est présentée chez moi ?...

MADAME VIGNERON. — Elle a été chez tout le monde. Je n'ai autorisé personne, monsieur Lefort, personne, à aller vous voir, et si cette dame revenait...

LEFORT. — Cette dame ne reviendra pas. Je lui ai fait descendre mon escalier plus vite qu'elle ne l'avait monté.

Suffisamment éloignés, se mêlant à des scènes où il n'y a que de la vie crue, ces trois passages, décalqués l'un sur l'autre, laissent une impression inoubliable des rapports qui règnent entre tous ces gens. L'esprit en est saisi vivement.

Becque a été comme enivré de ce procédé ! Ce grand amateur d'art, cet homme aux plaisirs intellectuels, s'amuse quelquefois, pour son compte, en se jouant de ces jeux de symétrie. Dans *l'Enlèvement*, au sujet des aventures galantes et de leurs conséquences, un personnage dit : « Ça arrive tous les jours, ça, aux Affaires Etrangères ». Dans la *Parisienne*, à propos des mêmes questions, Du Mesnil secoue la tête : « Ces choses-là ne se font jamais aux Finances ».

Par de telles symétries, Becque exprimait ses impressions et ses observations. C'est de la réalité réduite et animée, très adroitement reconstruite.

VI

Le système de cette reconstruction que Becque s'efforçait de donner du genre humain n'est visible qu'à une analyse dont la minutie est acharnée. Becque passait son temps à bien bâtir. C'est entendu, il fallait pétrir ses pièces de réalité, mais il fallait donner à la pâte une forme. Le métier, avec ces conventions, s'imposait. « L'ensemble

d'un ouvrage, écrivait Becque, la disposition des parties, la marche et le discours des personnages, ce qu'ils disent et ce qu'ils ne disent pas, les rappels de l'intrigue, autant de conventions qui naissent forcément les unes des autres. Quoi de plus conventionnel que la conduite d'une scène, d'une scène qui a sa vie propre en même temps qu'elle concourt à l'existence de toute la pièce ? » (1). Que de conditions à remplir, combien d'antagonismes à mettre d'accord pour construire une œuvre !

Cette construction était, chez Becque, une consciencieuse création. Et elle ne fut pas rapide. Becque ne se fiait point à son génie; il ne croyait pas à la toute-puissance du premier jet. En tout, son esprit prompt à saisir demandait néanmoins un délai pour porter un jugement définitif, ou pour mûrir un ouvrage. Dans une lettre adressée à M. Emile Fabre, Becque se disait enchanté de *l'Argent*, qu'il venait de recevoir. Force éloges et espérances pour l'avenir. Mais, il ajoutait : « Je vous demande huit jours pour vous lire une seconde fois et vous causer plus longuement » (2). C'est le besoin de vérifier, de contrôler, d'approfondir.

Ses premières pièces, Becque les a écrites un peu inconscient de l'entreprise écrasante qu'est une œuvre théâtrale, intrépide, soutenu par une insouciance jeunesse, « dans la première fièvre de l'artiste et du lettré », comme il disait, en parlant des *Pattes de mouches*. Mais après *l'Enlèvement*, il a été effrayé de son audace. Il a commencé à méditer ses ouvrages avant de les écrire. Ce n'est plus d'un sang bouillant, d'une ivresse des mus-

(1) *Ibidem*.

(2) *L'Illustration Théâtrale*, 23 janvier 1909, page II de la couverture.

cles ou de la vigueur intellectuelle que son théâtre se ressentait; la méditation, la pensée, quelque chose de psychique viennent aérer et spiritualiser ses comédies. Becque se range dans la lignée des grands écrivains qui ont souffert physiquement d'avoir donné dans leur écrit tout leur « moi », d'y avoir dépensé leurs nerfs sans compter.

« Je suis affamé de choses vues », criait Emile Zola dans ses lettres (1). Il fallait travailler d'après nature. Des notes, des documents étaient indispensables; quand on en manquait, on en demandait aux amis. De Médan, Zola écrivait le 23 juillet 1878 à Henry Céard : « Merci mille fois pour vos notes. Elles sont excellentes, et je les emploierai toutes; le dîner surtout est stupéfiant... Si vous retrouvez quelque chose, par vous ou vos amis, faites-moi un nouvel envoi ». On sait que Flaubert aussi recourait aux « documents humains »; la dernière scène de *Madame Bovary*, comme il a été dit au fameux procès, a été faite avec le livre de l'abbé Ambroise Guillois : *l'Explication historique, dogmatique, morale*, etc. Becque a été « affamé de choses vues » sans faire la même chasse aux notes et sans recourir à une documentation érudite (2). Mais il s'est infligé la même torture

(1) *Correspondance*, II, p. 157, éd. 1908.

(2) « Je n'ai jamais eu, je dois le dire, de fonds de magasin, écrivait Becque, je ne sais pas ce que c'est que de prendre des notes ou d'écrire des scénarios ». Cela a l'air vrai. Dans ses manuscrits on a trouvé une sorte de scénario intitulé *La Mère*. C'est presque une pièce faite. On sent que Becque l'avait faite dans sa pensée, comme il en avait l'habitude; ce n'est pas une esquisse, c'est une note prise pour se rappeler ce qu'on a médité et élaboré. Becque avait signé avec l'agent général de la Société des Auteurs Pérau un contrat et s'était engagé à lui céder trois pièces. Une de ces trois pièces était *La Mère*. Ce scénario a été écrit probablement pour être communiqué à l'emprunteur. Ce n'était pas un scénario dans le sens habituel du mot, c'est plutôt un *résumé*.

pour sentir ses personnages s'éveiller en lui et la vie se mouvoir dans son esprit. Il a connu l'effort qui a tué prématurément Jules de Goncourt, et la longue souffrance de Flaubert pour écrire un roman, et le mal dévorant d'Alphonse Daudet racontant passionnément et fiévreusement les scènes qu'il allait écrire et mettre en action.

« On écrit beaucoup, on produit peu », écrivait l'auteur des *Corbeaux* en 1882. Une autre fois, sur son album, il nota la pensée suivante : « Il n'y a plus de pièces à faire; il n'y a plus que des pièces à interdire ». Si, dans une chronique, il a constaté une sorte d'infécondité chez Henry de Bornier, il s'est empressé tout de suite d'ajouter que ce n'est pas une critique mais un regret, et de louer la sensibilité et l'élévation de ses poèmes (1). Ecrire n'est donc pas produire. Produire, c'est créer, créer dans la perfection en la cherchant patiemment, longuement, sincèrement.

Nous avons déjà vu le labeur d'ascète que Becque s'imposait. Il portait d'abord très longtemps une pièce en lui. Il en était obsédé. M. Henry de Chénnevières, qui, du vivant de Becque, écrivit dans la *Revue Illustrée* un article où une si entière connaissance de l'auteur dénote une amitié personnelle, nous a donné un détail très instructif : « Il arriva au délicieux acte des *Honnêtes Femmes* de se trouver écrit en une soirée, de huit à onze heures, après un ruminement de plusieurs semaines ! » Un ruminement de plusieurs semaines était facile; mais c'est le premier effort de conception et d'incubation qui était douloureusement long. Il usait Henry Becque. « C'est le matin qu'il travaille, écrivait Maurice Guillemot; dès l'aurore,

(1) *Querelles Littéraires*, p. 117.

avant que les boutiques soient ouvertes, à l'heure où les voitures des laitiers sonnaient par les rues, un passant qui semble un noctambule attardé, mal vêtu, en pantoufles lâches, un chapeau mou enfoncé sur les yeux, se promène, fumeur éternel de cigares; il gesticule en marchant, mâchonne des phrases... » (1). Et du moment où il tenait son sujet, une nouvelle torture l'attendait. La composition. Une de ses lettres parle de sa façon de composer. Il s'enfermait. « Il faut que vous m'excusiez et que vous ne comptiez plus sur moi », écrit-il à un « cher ami ». « Je perds tout mon temps de tous côtés. C'est pitoyable. J'ai besoin maintenant de rentrer dans mon trou et de faire un peu de théâtre. Je suis bien sûr que votre amitié me comprendra, m'approuvera et ne m'en voudra pas » (2). Henry Detouche, en 1899, racontait, dans la *Critique*, avec quel héroïsme il quittait les parents, les amis, résistait à des connaissances tendres et sentimentales pour ne vivre qu'en compagnie de ses personnages naissants. Il lui fallait se cloîtrer en plein Paris, comme il l'écrivait lui-même. « La pièce où je me tenais et qui était fort belle, raconte-t-il dans ses *Souvenirs*, était meublée d'une planchette de bois retenue au mur, d'un fauteuil et d'une canne; rien de plus. Je l'arpentais du matin au soir avec une légère excitation qui m'est naturelle et dont j'ai besoin... » Il se donnait à sa pièce tout entier, sincèrement. « Je ne sais pas, s'est-il confessé une fois, quel est le théâtre qui me jouera... je ne sais pas quels seront mes interprètes et je ne suis préoccupé d'aucun. Les exigences de la scène et les

(1) *La Grande Revue*, 1904, p. 499.

(2) *La Revue Encyclopédique*, 1899, page 626.

Dubler

Parfaitement (Bar) Pour garder à des romans, il faut
que ces romans aient leur part de responsabilité.

Des romans bar

vous arrangeront tout cela ensemble. (Haut et après avoir
essuyé l'œil. Le. Rifs au second fois) ^{Le premier la bar que le au}
1. arrive d'aujourd'hui et c'est Italien qui vous ne connaissez
pas encore. Il est excellent, est arrivé, excellent, et l'importance
des derniers articles qu'on y a introduit bien évidemment.
M. Dubler va voir, le lire; il faudrait être en trois parts.

Mons. L. - Giffy

Donnez. Des romans, donnez-moi.
~~Donnez-moi, des romans.~~ J'ai une vieille habitude, les romans,
des papiers d'Etat. (après avoir lu son bon et se d'être en latin)
Le premier le protocole et j'arrive tout de suite aux articles. Article
12. Le gouvernement Italien veut avoir donner une marque
d'intimité et de confiance à G. Albert Des romans. Homme
d'élite et loyal, économiste distingué, chef de la mission
de Banque Albert Des romans et C. plan de la Banque 604.
Un accord par lequel présente la commission d'une Banque
qui prendra le nom de la Banque Napolitaine. Article 9.
(après avoir parcouru) Voici un change de l'article 8.
D'une part et finit le capital de la Banque et d'autre
part il finit l'augmentation. C'est l'argent de l'État tous les
jours pour la sécurité de l'État. Article 3. La Banque Napol.
pour la sécurité de son capital au même des intérêts.
Elle pourra s'attribuer dans les emprunts d'État, les
emprunts de chemins de fer, les emprunts fluviaux.

besoins du public me sont absolument indifférents... J'ai mon ouvrage sous les yeux... Je commence mes caractères et je les poursuis scrupuleusement. Il faut qu'ils soient vrais et vivants... » (1) On se rappelle ce que Becque disait dans son article sur les *Conventions Théâtrales* : l'auteur conduit la scène et la salle inconsciemment. C'est la confession que nous venons de citer plus haut qui s'applique mieux à son œuvre. « Tout ce que je veux, en écrivant, notait-il dans ses *Souvenirs*, c'est me satisfaire moi-même, je ne connais plus rien ni personne; je ne sais seulement pas s'il y a un public » (2). Il cherche. Il crée. Il ne quitte pas des yeux l'œuvre parfaite à écrire. Il vit dans une sorte de torture : « On ne saura jamais tout ce que nous souffrons, nous autres gens de lettres, du chef-d'œuvre qui ne vient pas. Les uns, et ce sont peut-être les moins à plaindre, attendent en sommeillant qu'il leur tombe du ciel. Les autres griffonnent, raturent et se torturent du matin au

(1) *Le Matin*, 28 août 1887.

(2) Il est curieux par exemple, de suivre Becque dans ses qualifications de *L'Enfant Prodigue* et des *Corbeaux*. Il écrit sa première pièce qui est une vraie comédie malgré plus d'un des éléments vaudevillesques qui s'y trouvent, et il l'appelle d'abord « comédie » mais il finit par la qualifier de « vaudeville ». Avant d'écrire les *Corbeaux*, ou plutôt pendant que la pièce est encore dans la première rédaction, il les appelle « mélodrame »; lorsqu'il donne le manuscrit à l'éditeur en 1880, il les appelle « comédie-drame »; une année après, ils sont qualifiés de « comédie »; en 1882, Becque finit par les appeler : « pièce en quatre actes », mais dans son *Théâtre Complet* il revient à la dénomination « comédie ». Il erre ainsi en cherchant la qualification de ses pièces, car celles-ci entrent difficilement dans les cadres habituels. *L'Enfant Prodigue* est une comédie et non pas un vaudeville, *Les Corbeaux* sont un drame et non pas une comédie. C'est pour se mettre à l'unisson des exigences courantes et des coutumes littéraires qu'il qualifie ses pièces de telle façon. Mais son intention n'était pas d'écrire un genre ou un autre mais de créer une œuvre d'art.

soir, sans le quitter des yeux une minute ». Et puis, lorsqu'on saisit son sujet, son monde, et qu'on a dans la pensée tout l'ouvrage, lorsque, enfin, on a abordé la composition et, en lui consacrant des mois de travail, on a mis sur le papier les dernières lignes, l'esprit critique rebondit chez l'auteur consciencieux, et la plume, infatigable instrument, se met à sévir encore sur le manuscrit, pour améliorer, pour polir, pour rendre parfait. Il avoue ses difficultés pour écrire vite. Il se plaint de sa façon si laborieuse de créer. En 1883, il avertit Edouard Thierry au sujet de *La Parisienne* : « Mon petit travail est si peu avancé que je ne pourrai pas vous l'apporter demain. *J'ai toutes les peines du monde à m'en tirer* ». Et lorsque, presque deux ans après, il termine la pièce et que l'on va la répéter, il écrit au même : « Je vous apporterai mon manuscrit. Je suis un peu tourmenté ». — « Six mois, du matin au soir, porte condamnée, sans me permettre une sortie, je me suis astreint à relire, à voix haute, la *Parisienne*, en rabotant tout ce qui ne me paraissait pas indispensable au parfait équilibre de ma pièce », a-t-il dit à un de ses biographes (1).

Comme Flaubert, Becque déchirait les feuilles écrites, car elles ne satisfaisaient pas la critique qu'il exerçait sur lui-même. « Xavier Roux, écrit un journaliste à l'occasion de la mort de Becque, Xavier Roux, qui vécut souvent de sa vie pendant ces dernières années et pour qui il avait une affection paternelle et charmante, m'a raconté qu'il l'avait plusieurs fois trouvé, à l'heure du déjeuner, avec, devant lui, sur la table misérable où il écrivait, huit ou dix feuillets noircis depuis le

(1) E. Tissot, « Vaincus Victorieux », *Revue Bleue*, 1903, p. 119.

matin. Il priait alors son visiteur de l'attendre. Trois quarts d'heure, une heure se passaient. Becque relisait le travail de la matinée, puis, sans dire un mot, sans qu'une émotion vînt pâlir ses traits, il déchirait les huit ou dix feuillets. « Allons maintenant déjeuner », disait-il (1).

Balzac, on le sait, écrivait assez aisément, envoyait à l'imprimerie et surchargeait, ensuite, ses épreuves de nombreuses corrections. Becque ne voulait même pas écrire avant d'avoir une belle page rédigée dans sa pensée. Le plus souvent, il ne trempait pas sa plume avant de l'avoir sentie, cette phrase, couler correcte, adéquate, bien agencée et équilibrée. Il ne cachait pas l'impression qu'il avait de ne pas pouvoir écrire sans que d'abord sa pensée se matérialisât en une belle phrase. A l'occasion de sa mort, M. Hepp affirmait au *Journal* qu'il possédait des lettres dans lesquelles Becque déplorait cette impuissance « avec la sincérité la plus poignante ». Ainsi, le grand artiste remanie et parachève sa phrase, sa scène, son œuvre lorsqu'elles sont encore dans son cerveau. Qui pis est, d'avance il est mécontent de ce qu'il écrira. A Ernest Tissot, en 1889, il parlait de son intention d'achever les *Polichinelles* et de recommencer le travail fait sur le manuscrit de la *Parisienne*. « J'achève de les écrire cet été, disait-il, et ensuite, toute une année, vous m'entendez, j'irai me terrer dans quelque quartier perdu afin de pouvoir, vingt heures par jour, corriger et recorriger à l'aise mon manuscrit » (2). Un simple article lui demandait plusieurs jours, car il devait être aussi d'un art fouillé. A plus forte raison avait-il besoin d'un plus grand intervalle entre

(1) *La Liberté*, 14 mai 1899, l'article de Marcel L'Heureux.

(2) Page déjà citée.

ses pièces. C'est comme entre les romans de Flaubert.

Un mordant « à la manière de... » publié dans *Le Gaulois*, à la reprise de la *Parisienne*, raillait la lenteur avec laquelle Becque écrivait ses œuvres : « Je vais continuer les *Pochinelles*, qui avancent. J'en suis déjà à la scène II du premier acte ». Becque, du reste, plaisantait lui-même à ce sujet. Lorsque le Panama éclata, il se plaignit d'être rattrapé par les événements (1). Mais, il ne voulait pas finir sa pièce avant de l'avoir construite dans la perfection. Ce n'est plus devant sa glace, c'est devant un ami, devant un petit public qu'il cherche le vrai mot, la vraie phrase, l'agencement harmonieux des scènes de la vie. Au cours d'une promenade, il conte, il joue, il mime un épisode de sa pièce à Adolphe Brisson (2). Il lit un acte entier à un visiteur, certainement pour chercher des changements possibles (3). Comme un damné,

(1) *L'Eclair*, 14 mai 1899.

(2) *Portraits Intimes*, 1894, page 168.

(3) Ces changements sont visibles lorsqu'on lit le manuscrit des *Polichinelles* et le récit que M. Tissot nous a laissé dans la *Revue Bleue* (1903, p. 120) sur l'acte que Becque lui avait lu. Même en tenant compte des défaillances de la mémoire, la différence est grande. Voici ce récit : « Enfin, pour achever de me paraître irrésistible, le maître prenant les cahiers de sa nouvelle pièce m'en lut un acte. Je crois que c'était le second. Aux dernières scènes, une dame, victime d'une tentative de chantage, venait demander protection à un homme de loi ou à un député — mes souvenirs sont incertains. Celui-ci, sans écouter les griefs d'une oreille trop complaisante, car il était attendu ailleurs, restait toutefois d'autant moins chiche de belles promesses que la plaignante était gracieuse. Mais attendez la fin ! La petite dame sortie, le député n'était pas revenu dans le salon, qu'un coup de sonnette, une porte ouverte, et le commissaire de police exhibant un mandat d'arrêt « pour faux et escroquerie », mettait la main au collet du directeur de conscience laïque au moment précis où le député avocat se disposait à aller présider un jury d'honneur ».

Becque reprend ses scènes, les retourne et les vérifie en les jouant lui-même. On se rappelle le mot que l'administrateur de la Comédie-Française, Emile Perrin, adressa aux interprètes de Becque en le montrant du doigt : « Ecoutez-le bien, il est plus fort que nous tous ». Ce mot ne révèle pas seulement le talent d'un homme de théâtre; il cache aussi cette constante préoccupation de rechercher la vraie expression, cette interprétation à laquelle se livrait Becque lui-même pendant qu'il tirait du néant ses personnages, pendant qu'il les créait, corrigeait et transformait. En 1885, on a lu, appris et monté la *Parisienne* en vingt-cinq jours, grâce à la mise en scène que Becque avait définitivement arrêtée et immuablement établie non seulement pendant les six durs mois dont il parlait à E. Tissot, mais aussi avant, lorsqu'il se mimait sa pièce à lui-même.

Cette manière de chercher sa pièce consciencieusement, en confrontant mille choses dans son esprit et en faisant se heurter mille phrases pour que de ce conflit la meilleure pût sortir, cette création inquiète et tourmentée paralysait la fécondité de Becque. Ne songeons qu'aux *Polichinelles*. On les annonçait déjà en 1887. Tout au commencement de 1888, *Le Figaro* publia deux scènes du premier acte. Une notice accompagnait le texte. Elle est rédigée avec l'approbation de Becque : « On a beaucoup parlé des *Polichinelles*, la nouvelle comédie de M. Henry Becque, qui doit être jouée prochainement au Théâtre de la Renaissance. Nous croyons être agréables à nos lecteurs en leur donnant deux scènes du premier acte, que M. Becque a eu l'obligeance de nous communiquer ». A la même époque, il se montrait découragé dans la

lutte qui continuellement incombe à un homme de théâtre. Dans une chronique de la *Revue Illustrée*, il se plaignait de cet écrasant métier : « Le théâtre depuis vingt ans a été si inhospitalier; la représentation d'une pièce est devenue si difficile; elle entraîne tant de lutttes avant et tant de mécomptes après; l'auteur s'est vu tant de fois à la merci de niais et de fourbes, qu'il n'y a rien d'étonnant que tous, les uns après les autres, nous renoncions à un art qui tue son homme ». En même temps, Becque avait l'air de se préoccuper du sort réservé aux auteurs qui ne se retirent pas à temps. Dans la même causerie, il écrivait : « Dans une lettre charmante qui a été publiée dernièrement, M. Emile Augier disait à peu près ceci : « Je me suis retiré du théâtre un peu tôt, pour ne pas m'en retirer trop tard. La vieillesse de Scribe m'a averti. Un jour, dans le cabinet du directeur, où je me trouvais, Scribe fit passer sa carte; le directeur la rejeta avec impatience et répondit qu'il n'y était pas ». Becque a pu, peut-être, déjà d'après cela penser à la morale de la fable. Un autre petit évènement était encore plus susceptible de le détourner du théâtre. Becque l'ajouta à l'histoire de tout à l'heure :

Cette histoire est excellente; en voici une autre qui ne l'est pas moins, et M. Emile Augier ne m'en voudra pas de la raconter. Je me trouvais à mon tour dans le cabinet d'un directeur. La conversation touchait à sa fin, mon homme sonna son garçon de bureau.

— Est-ce que j'ai du monde qui m'attend ? dit-il.

— Oui, monsieur, répondit le garçon. Il y a M. Emile Augier et l'architecte de monsieur.

Alors, ce Jean f... (je parle du directeur) fixement et pour se venger du talent, des lettres, de toute une corporation :

— Faites entrer mon architecte, dit-il.

Il est vrai : les luttes épuisent, brisent la volonté des lutteurs même les plus tenaces, et, la cinquantaine sonnée, on aime souvent à vivre plutôt sur le passé. Mais ni le découragement dont il parlait, ni la peur d'un échec public, ni la précoce vieillesse, ni la stérilité, encore moins la paresse, n'arrêtaient l'activité de Becque autant que cette peine loyale et tyrannique qu'il se donnait de chercher la perfection. Il vivait l'angoisse même de la perfection. Il s'était donné la tâche la plus difficile : il voulait tuer le médiocre. « J'ai fait les *Polichinelles*, déclarait-il, comme j'ai fait mes autres ouvrages avec de l'observation et avec de l'imagination aussi. Un auteur imagine toujours quelque chose. C'est forcé. L'important est que ce qu'il invente s'harmonise avec le reste et donne la même illusion... ». C'est surtout cette illusion qui lui coûtait du temps et du labeur épuisant. Cette violence qu'il cherchait sans cesse à faire subir harmonieusement à la matière et à la forme, c'est elle qui exigeait une laborieuse étude, des efforts incalculables. « J'ai mon ouvrage sous les yeux, déclarait-il encore... (1). J'examine d'abord l'étendue et les proportions qu'il comporte. Je veux qu'il y ait harmonie entre toutes les parties ». Trouver cette harmonie entre toutes les parties et mettre sa pièce dans un « équilibre parfait » sans endommager la matière vivante qu'il pétrit, voilà la poétique de Becque. Ce sont les exigences, les tyrannies de celle-ci qui ont laissé les *Polichinelles* inachevés.

La structure intérieure des pièces de Becque se ressent bien de ce long et tendre enfantement; elle a quelque chose non seulement de décoratif mais aussi de musical.

(1) *Le Matin*, 28 août 1887.

Becque a aimé la musique. Il s'en est occupé dès sa jeunesse. Son premier ouvrage, on s'en souvient, a été un livret d'opéra. Pour pouvoir l'écrire, il a dû être au courant de la technique musicale. Le compositeur, pour qui il a écrit son *Sardanapale*, n'a pas appartenu à l'école des *veristes*, de ceux qui pouvaient écrire de la musique sur la prose même. Il lui fallait des « passages », des « couplets », des soli, des « chœurs », des romances, le chant d'un amoureux, d'une illuminée, d'un héros ou d'une courtisane — tout cela bien déterminé déjà avant que la musique vînt s'y superposer. Nous trouvons l'écho de ces préoccupations musicales à travers les sonnets de Becque. Dans les premiers vers, on saisit immédiatement un rythme de romance, tel que dans un morceau d'opéra. On parierait que ces vers ont été mis en musique tant ils contiennent de mélodie : « Je n'ai rien qui me la rappelle... », « Pendant que les forts et les sages... », « Perdue en ce Paris profane... », « Voici mon nom et mon adresse... », « Sur ce billet discret », « Le temps et ses leçons amères... ». En 1876, il écrivait dans le *Peuple* une chronique sur le grand opéra d'un compositeur; il y parlait de la musique d'une façon très renseignée : « Il faut citer d'abord l'ouverture nette et originale; le chœur des guerriers et celui des bohémiens qui font contraste; une phrase ravissante : *Jamais le ciel ne verra tant de grâces*; l'air de bravoure : *J'ai pour toute philosophie*; le final du second acte, tout puissant : *Mon fils ! Est-il mon fils ?* et *Voilà Moscou, Moscou la sainte*, deux morceaux si douloureux et si pathétiques; la cavatine bien touchante encore : *Si ton fils est mort, pauvre femme...*; enfin la dernière page, la plus dra-

matique, la plus considérable où le compositeur s'élève aux suprêmes régions de l'art ». Nous citons *in extenso* ce long passage, car il nous montre que Becque sait démêler les parties d'une composition. Le poème tiré de l'épisode que Mérimée avait raconté dans *Le faux Démétrius* est décomposé par lui comme par un professeur de solfège. Dans le même journal, à propos de *Picolino* de Victorien Sardou, que le compositeur Guiraud avait mis en opéra-comique, Becque suit attentivement la partition, ses grâces, sa marche et les petits morceaux qui alternent, ayant tous plus d'attraits l'un que l'autre par la finesse, l'esprit et le brio.

Il n'y a pas de pièce dans le théâtre de Becque dont la composition ne rappelle cette composition par petits morceaux, par chaînons qui se fondent en un tout. Dans *l'Enlèvement*, calomnié par l'auteur même, les répliques sont comme des stances. Les *Corbeaux*, nous l'avons déjà indiqué en parlant de *l'action* chez Becque, sont une longue symphonie beethovenienne à mille motifs particuliers qui se suivent, se relaient, s'enchevêtrent, se dispersent et se refondent dans un ensemble. Une pièce de Becque pourrait être conduite, dirigée par le bâton d'un chef d'orchestre. Si l'idée d'introduire le réalisme dans l'opéra venait à l'esprit de quelqu'un, il ne rencontrerait pas trop de difficultés pour orchestrer les *Corbeaux*. *L'Enfant Prodigue*, déjà tel qu'il est, pourrait presque se chanter.

Pour la disposition des scènes, qui sortent l'une de l'autre, qui se soutiennent, se complètent, s'expliquent par des rappels mutuels, par l'arrangement bien combiné des actes, par un tissage net des détails, le théâtre de Becque a les qualités d'une peinture bien ordonnée, dont les dessins

sont assez solides pour être couverts de couleurs abondantes. Il y a dans *Michel Pauper* ce qu'on appelle en peinture « des empâtements » ; il y a des éclaboussures, des tâches intenses, grasses. La plupart des autres pièces font penser à Puvis de Chavannes, qui était, du reste, le peintre favori de Becque (1). Becque aimait en lui l'artiste réfléchi, qui, presque seul, resta étranger à la fièvre et à la nervosité qui gagnaient la peinture française vers 1880. Comme chez Puvis de Chavannes, il y a, chez Becque, une sûreté dans les contours qui limitent les personnages et les scènes, les figures sont présentées dans une clarté suffisante, le symbolisme se dégage des faits observés au lieu de les obscurcir. La belle simplicité, dont on ne peut disposer qu'après une longue domination de soi-même et après une longue et coûteuse expérience, cette simplicité avec laquelle on arrive à tout exprimer et à faire de l'art suprême, on la trouve aussi bien chez le grand décorateur que chez notre auteur dramatique. On a dit que les *Honnêtes Femmes* sont un tableautin dans le genre hollandais (2). Elles nous rappellent plutôt une douce fresque de Puvis de Chavannes, le groupe de la dixième scène sur-tout (3).

A propos d'une discussion soulevée par un livre de M. H. Parigot, après avoir tant de fois exprimé son amour de l'équilibre et de l'harmonie dans la composition, Becque a essayé de prendre la défense

(1) *La Grande Revue*, 1904, p. 506.

(2) *Revue Bleue*, 1904, p. 118.

(3) C'est cependant chez un autre peintre, Daubigny (1817-1878), que l'on trouvera des sujets rappelant davantage ceux des pièces de Becque. *L'Arbre aux Corbeaux*, la belle eau-forte qu'on voit dans la calcographie du Musée du Louvre, montre ces oiseaux de proie assemblés peut-être pour dépouiller quelque victime.

du manque de mesure dans une œuvre d'art. « M. Parigot, écrit-il, admire tout particulièrement Augier et lui trouve de la ressemblance avec Molière. Il apprécie surtout chez Augier l'équilibre et la mesure, la composition. Si Molière a des qualités particulières et qui sautent aux yeux, ce sont bien celles-là, n'est-ce pas ? On étonnerait beaucoup M. Parigot en lui disant que tout l'art dramatique est justement dans le manque de mesure. Lorsqu'il félicite Augier de la sienne, de sa sagesse et de sa sobriété, il ressemble à un médecin qui constaterait avec joie une maladie mortelle » (1). Le théoricien démentait le praticien, et inversement. Le polémiste cherchait à éblouir l'auditoire et à confondre l'adversaire. Chercheur d'harmonie, rassembleur de faits réels et imaginés, équilibriste dramatique, Becque, dans une polémique, méconnaissait le rôle de la mesure dans l'art. Ou bien se méprenait-il sur l'étendue de ce mot ? Le Becque des *Querelles Littéraires* contredit ici le Becque créateur, dont le théâtre est la mesure même. Dans la vérité et dans l'exagération même, il la trouvait en soupesant infailliblement, il la trouvait et il l'observait jalousement, scrupuleusement. Un seul exemple. Il y a dans les *Corbeaux* une scène où le jeune Vigneron, enfant gâté, fait irruption dans le salon empli d'invités, et imite son père. Il s'adresse à chacun par une phrase appropriée : « Comment se porte la belle madame de Saint-Genis ? », « Monsieur Bourdon, votre serviteur ! », « Bonjour, jeune homme ! » ; il fait les mouvements et tient les propos de M. Vigneron, et tout le monde se prête à cette improvisation. La caricature devait rester dans le ton de la gamine-

(1) *Souvenirs*, p. 143.

rie, une atmosphère de consentement devait aussi s'établir, le fils avait à borner l'imitation aux traits bonhommes de son père. Becque y réussit merveilleusement en gardant la mesure dans cette mascarade. Pas un seul mot qui choquerait; pas une syllabe à enlever. Il fallait encore recourir à la mesure pour arrêter la plaisanterie à temps; elle ne dure pas longtemps, sans être trop brève. De plus, il fallait aussi de la mesure dans la façon d'y mettre fin. Un auteur d'un tact douteux eût placé une protestation de quelque invité ou une algarade entre le jeune Vigneron et ses sœurs, ou une gronderie de la mère. Becque trouve la mesure : « Allons, Gaston, que ça finisse ! Ote cette robe de chambre et tiens-toi convenablement », dit la bonne Mme Vigneron. « Oui, ma bonne ! » dit le fils imitant encore son père dans cette réponse mais obéissant à sa mère.

Dans les premières pièces, Becque a cependant manqué quelquefois de mesure.

L'Enfant Prodigue a eu cinq actes (1), et il s'en trouve aussi bien d'être réduit à quatre;

(1) « *L'Enfant Prodigue*, il est temps que je le dise et que j'insiste sur ce point, était d'abord en cinq actes. C'était une pièce en cinq actes que j'avais lue, qui avait été reçue et qui devait être jouée dans trois semaines. » (*Souvenirs*, p. 9). En 1898, Becque a fait dans le texte quelques petites modifications. Le notaire ne dit plus au sujet de tout le monde : « Est-il bête ! » ou « Sont-ils bêtes ! » mais : « Il est bête » et « Ils sont bêtes ». L'indication du décor du premier acte : « chaises et fauteuils » de 1868 devient en 1898 : « meubles divers ». Dans les monologues, il supprime l'indication « seul ». Surtout dans le troisième acte, les indications du jeu des personnages : « solennel » « tendrement » ont disparu. En 1898, le Petit crevé dit : « Il est très amusant ce bonhomme » au lieu de : « Il est très amusant le bonhomme ». Une indication est ajoutée : « VINCENT. — Madame n'aura plus besoin de moi ? CLARISSE. — Non ! (*le rappelant*). Vincent, vous demanderez au cocher... ».

d'innombrables allées et venues, des changements trop rapides ont pu diminuer et se raréfier sans qu'il en résulte autre chose qu'un avantage.

Michel Pauper a eu et a, dans la brochure, sept tableaux. Lorsque Becque alla lire la pièce à Taillade, il lui dit d'avance de ne pas l'interrompre, car pas un iota ne devait y être changé (1). Dans la deuxième édition, Becque a adouci quelques passages, il a retouché plus d'un détail. L'expression se calme. De la Roseraie ne dit plus : « Elle me tue ! — Plus un mot ! Plus un mot !... Va, va... » ; il parle posément : « Elle me tue ! (*Haut*). C'est assez... va, va ». Pour caractériser Michel Pauper, Mme de La Roseraie ne dit plus : « Un homme laborieux, éclairé, bienfaisant, d'une probité sans tache, d'un dévouement sans bornes », elle simplifie : « Un homme laborieux, éclairé, humain ». Au lieu d'un discours sententieux, nous trouvons dans la bouche d'un bourgeois des phrases plus simples :

En 1871 :

...faites votre cour à ma fille, je vous y autorise; elle est belle, mon enfant, et si vous ne l'épousez pas, le temps qu'on sacrifie aux grâces n'est jamais perdu.

En 1887 :

...faites votre cour à ma fille, je vous y autorise; elle est belle, mon enfant, et le cœur est haut placé chez elle.

Dans les paroles du vieux savant raté Von-der-Holweck, la manière violente s'apaise encore davantage; cet élève de Laplace a plus de douceur philosophique et son langage terre à terre de la première édition s'élève :

(1) Ne me faites aucune observation, aurait dit Becque à Taillade, ce serait inutile, je n'en tiendrai pas compte ».

En 1871 :

Le patrimoine que mes ancêtres avaient mis cinq cents ans à établir, l'ai-je jeté à des caprices? Il n'a pas seulement suffi à mes besoins. *La science a dévoré mes lingots* comme mes années, et que m'a-t-elle donné en retour? Des travaux sans résultat, des adversaires sans générosité.

En 1887 :

Le patrimoine que mes ancêtres avaient mis cinq cents ans à établir, l'ai-je employé magnifiquement dans les fêtes et les réceptions? Esclave de la science, je n'ai respiré que pour elle. Elle m'a pris mes biens, mes années, et que m'a-t-elle donné en retour? Des travaux sans résultat, des adversaires sans générosité.

La brutalité des phrases disparaît. Le premier mot même de la pièce est modifié dans ce sens. Becque, en 1871, introduit le baron Von-der-Holweck sans aucune indication, et fait parler Mme de La Roseraie séchement : « Mon mari va rentrer, je l'espère, et vous ne l'attendrez pas bien longtemps ». En 1887, il y a d'abord, une indication : « Au lever du rideau, le baron est seul et regarde autour de lui avec étonnement ». L'hôtesse l'accueille avec des mots qui conviennent mieux à son âge et à sa bonté habituelle : « Asseyez-vous, monsieur le baron, et reposez-vous un instant; je sais que mon mari ne tardera pas à rentrer ». Becque mesure les détails. Dans la scène du suicide, il supprime, par exemple, la question « Es-tu malade ? » et la remplace par un jeu du personnage qui donne plus de poids à ce moment tragique. Les phrases, Becque les pèse dans l'édition de 1887 avec un souci de psychologie encore plus attentif. Dans la scène où un entretien amical se poursuit entre l'aimable Mme de la Roseraie et le doux Von-der-Holweck, un bruit derrière les cou-

lisses trouble les deux interlocuteurs. Dans l'édition de 1871, Mme de la Roseraie reprend la conversation sans indiquer aucun arrêt de ses pensées : « Votre vie a été assurément bien laborieuse et bien cruelle, mais croyez-moi, notre sort à tous est à peu près semblable, avec des chagrins différents ». Dans l'édition de 1887, à l'aide d'un pronom personnel et d'une apostrophe, Becque rend le dialogue naturel, marque l'effort de Mme de La Roseraie pour revenir à la conversation et pour en reprendre le fil : « Je m'explique très bien, monsieur le baron, les déceptions dont vous avez souffert, mais croyez-moi, etc... ». Nous passons d'autres modifications (1). Sans sauver la pièce d'un certain désordre et d'un romantisme chaotique, elles y ont mis plus d'équilibre. A la reprise en 1886, deux tableaux — le second et le troisième — du quatrième acte étaient supprimés; celui dans lequel Hélène de la Roseraie, après la terrible nuit nuptiale, va chercher son lâche séducteur et celui où ils passent par-dessus Michel Pauper qui, ivre-mort, roule contre la maison (2). Le succès de la pièce a gagné

(1) Même dans les indications du décor Becque cherche la simplicité et la concision. Dans l'édition de 1871, le décor du premier acte est ainsi décrit : « Le théâtre représente une vaste pièce, richement meublée, formant salon et cabinet d'affaires, porte au fond, portes latérales. Devant la porte de gauche, un bureau dont les tiroirs font face à la porte ». Dans l'édition de 1887, cette indication est changée : « Le théâtre représente, etc. — Porte au fond, porte latérale à deux battants. A gauche, une seconde porte, celle-ci simple. A gauche également, en scène, au second plan, une table-bureau, de grande dimension et chargée de papiers. A droite, au premier plan, en scène également un canapé ». Dans l'édition de 1898, Becque a trouvé la phrase concise : « ... A gauche, une seconde porte, simple, et devant un bureau. A droite, au premier plan, en scène, un canapé ».

(2) L'article de E. Thierry dans le *Moniteur Universel*, 20 décembre 1886.

à la suppression de ce grossissement démesuré. Si Becque avait condensé ces deux tableaux et s'il avait lié le dernier acte, il aurait obtenu une proportion meilleure (1). Nous aurions aujourd'hui quatre actes bien découpés. Si, encore, la féerie de la mort de Michel Pauper avait cédé la place à une fin naturelle, la tragédie du malheureux ouvrier serait une œuvre de vraie, de sincère émotion.

De même, c'est parce que Becque a laissé un talent enivré de soi-même courir au petit bonheur, c'est parce qu'il ne s'est pas imposé l'amour de la mesure, que *l'Enlèvement* n'est pas une œuvre d'art remarquable (2).

Quoiqu'il en ait dit et si dédaigneusement qu'il en ait parlé, dans les pages citées, de leur rôle dans l'art, ce sont la mesure et la proportion qui caractérisent la presque totalité du théâtre de Becque. Il a l'air de se poser constamment la question : « Suis-je dans la mesure ? ». Les répétitions dont nous avons parlé semblent être comme le résultat des mouvements de la balance dramatique dont se servait l'auteur. Il y a même un cal-

(1) Les actes ont, respectivement, le nombre de pages suivant : 25, 27, 31, 22, 12. *L'Enfant Prodigue*, avant d'être remanié, a dû faire preuve de la même disproportion; ses actes accusent maintenant une répartition des pages plus ordonnée : 27, 29, 31, 31.

(2) L'inégalité du nombre des pages dans les différents actes des *Corbeaux* paraît intentionnelle. Si le troisième acte est presque deux fois plus long que le dernier, c'est que le sujet avait besoin d'arriver au fait. Le quatrième acte, le plus court de tous (50, 45, 60 et 33 pages) est en somme une conclusion dont les prémisses étaient suffisamment posées. A ce point de vue, *La Parisienne* présente une perfection; les actes sont presque d'une même longueur (30, 31, 32 pages). La brièveté du dernier acte de *l'Enlèvement* est une précipitation, un manque de patience créatrice : 16 pages haletantes contre les 28 du premier acte et les 31 du second.

cul inexorable dans l'architecture de ses pièces. Tout a sa raison d'être. Tout sert à quelque chose. Rien ne s'y perd. Avec habileté, il se sert du moindre détail.

On est étonné de la minutie avec laquelle il pèse les éléments pour pouvoir ensuite les disposer judicieusement. Si, dans le premier acte de *l'Enfant Prodigue*, le jeune Théodore Bernardin achète *Les Idées de Mme Aubray* comme livre pour la route, c'est parce qu'au dernier acte il voudra réhabiliter Clarisse, la fille de la concierge dont les lâches ont abusé. Au début de la pièce, Bernardin père, dans son discours, a pesté contre les journalistes et a vivement conseillé à son fils de les éviter lorsqu'il viendra dans la capitale. Pendant quatre actes, nous nous disons : « Cette fois, Becque n'utilisera pas ce détail ». Eh bien, dans la dernière scène, le père voit son fils parler à un vieux monsieur. « Quel est ce monsieur qui cause avec mon fils ? », demande-t-il. « C'est un journaliste », lui dit-on. Alors pour le sauver et des femmes et des journalistes, il le prend par la main : « Allons, mon garçon, en route ! ». Au premier acte : pas de femmes, pas de journalistes. A la fin de la pièce : pas de femmes, pas de journalistes. Le parallélisme est conservé, et tout est utilisé. Ailleurs, non pas seulement théâtralement mais psychologiquement, les détails prennent de l'importance par les conséquences que la vie leur donne. Dans les *Polichinelles*, Mont-les-Aigles arrive à la banque où il est membre du Conseil d'administration et demande à un secrétaire deux louis pour régler sa voiture, car « il était sorti sans argent ». Une scène plus tard, Elise Tétard raconte la carrière de ce charmant aristocrate. « Est-ce qu'il

est quelque part, maintenant? », lui demande-t-on, « Oui, répond-elle. Il est dans les haras. Une méchante place qu'il a acceptée, comme il dit, en fermant les yeux. Ça paie ses voitures ». « Pas toujours », ajoute le secrétaire qui vient de lui prêter deux louis. Dans la même pièce, le directeur de la banque dit à son ami le député : « Fais attention avec ta baronne. Ne va pas te compromettre inutilement. Vous n'êtes pas bien forts à la Chambre sur la question des femmes ». Il avait deviné : quelque temps après, le député lui contera son aventure, le chantage de cette baronne. Dans la *Parisienne*, Clotilde dit à l'oreille de son mari en parlant de Lafont : « Je ne voudrais pas qu'un homme m'embrassât avec un nez pareil ». C'est pour tranquilliser son mari. Dans l'acte prochain, seule avec Lafont, sous peine de ne plus le revoir de sa vie, elle lui recommande de ne pas la suivre : « Si d'ici à demain vous me faites un tour, si je vous rencontre... au Bois ou ailleurs, si j'aperçois le bout de votre joli nez quelque part... ». On ne peut s'imaginer l'impression intéressante que produit cet arrangement d'un petit détail choisi, finement pesé, employé spirituellement.

On a reproché à Becque ce souci de bien agencer les détails, de ne pas les perdre de vue et d'en tirer le plus fort rendement. « Il faudrait n'avoir jamais mis les pieds dans une salle de spectacles, écrivait Catulle Mendès, pour ne point deviner, rien qu'à la façon dont Marie s'informe de la santé de son père... que M. Vigneron en pleine prospérité... va mourir d'une attaque d'apoplexie ». D'autres ont trouvé que la disposition des détails était trop soignée et ont crié aux « préparations ». Pour nous, Becque cherchait à tuer l'imprévu. « Au

théâtre, écrivait Zola même (1), toute scène qui n'est point préparée, détonne et peut même avoir de fâcheuses conséquences ». Sans recourir aux *préparations* conventionnelles, et en restant réaliste, Becque voulait éviter dans son œuvre de grosses surprises et des soudainetés. Il ménageait toujours une suite à un détail et chaque fait avait comme un signe précurseur. Seulement, ce procédé ne tenait pas du mensonge théâtral mais de la vie même. Si préparation il y a, elle est nécessaire ou elle est une disposition imposée catégoriquement par la matière. Exemple. Vigneron est avec sa famille, il goûte avec elle une sieste bien méritée; les employés, les fournisseurs essaient de le rencontrer chez lui et de lui parler. Dupuis, un fournisseur peu scrupuleux, cherche à le voir aussi :

VIGNERON. — Qu'est-ce qu'il y a encore ? Je ne pourrai donc pas embrasser mes enfants tranquillement.

AUGUSTE. — M. Dupuis est là, monsieur.

VIGNERON. — Dupuis ! Dupuis, le tapissier de la place des Vosges ? Qu'est-ce qu'il demande ? J'ai réglé son compte depuis longtemps.

AUGUSTE. — M. Dupuis venait voir en passant si monsieur n'avait pas de commande à lui faire.

VIGNERON. — Dites de ma part à M. Dupuis que je ne me fournis pas deux fois chez un fripon de son espèce. Allez.

Rien n'a l'air plus naturel. On ne peut pas trouver M. Vigneron à la fabrique, ou il n'y est pas accessible, ou on compte sur le bon accueil qu'il fera dans son foyer. Dupuis se présente au domicile car il s'agit de fournitures pour la maison et non pas pour la fabrique. La première question que Vigneron se pose est celle d'une note à régler. Et il se

(1) En parlant justement de la *Justice* de Catulle Mendès.

rappelle qu'il avait payé ce tapissier : « J'ai réglé son compte depuis longtemps ». Au fond, cette scène a préparé la fin de la pièce. Mais discrètement, habilement. Il s'agit d'un reflet : le temps écoulé qui se mire dans le présent. Becque touche un mot, lâche une phrase sans insister, glisse une petite scène sans crier au public : « Faites attention, cela a de l'importance pour plus tard ». Plus tard, ce mot, cette phrase, cette scène éclaireront la suite. Lorsque, après trois actes, Dupuis réapparaît, dans une scène toute parallèle à celle que nous avons lue tout à l'heure, nous avons déjà les éléments nécessaires pour la partie de la pièce à faire. Nous ne nous demandons pas : « Quel est ce tapissier ? Est-il un honnête homme ou un fripon ? ». Nous l'avons vu écorcher M. Vigneron ; nous ne nous étonnons pas de le voir venir essayer de se faire payer encore une fois, par la famille cette fois-ci. C'est une préparation qui équivaut à une réduction de la réalité et qui correspond à la stricte nécessité de bien disposer les éléments ramassés dans l'éparpillement de cette réalité. Autre exemple. Dans la même pièce, le musicien Merckens dit au notaire Bourdon d'employer son esprit d'à-propos à l'excuser auprès de la famille Vigneron. « Je me connais, dit-il, je suis capable de lâcher une bêtise ». Ces mots, glissés comme en passant, ne préparent aucune scène où Merckens dira des bêtises ; néanmoins il nous habitue d'avance à la manière indélicate dont il se comportera avec Judith Vigneron.

Rarement Becque manqua à ce « tout se tient » psychologique. Avec une fougue romantique, dans *Michel Pauper*, il ne prend pas soin de développer naturellement les événements, ni de dessi-

ner graduellement les caractères. Il y a comme des sauts dans la succession des sentiments d'Hélène de La Roseraie, car certaines phrases font défaut, et le tout n'est pas bien cimenté. De même le héros de la pièce reçoit un coup de foudre en apercevant la fille de son commanditaire. Dans les *Corbeaux*, Becque quelquefois ne prend pas de précautions pour dissimuler les passages destinés plutôt au public. Au lieu de faire tenir à M. Vigneron ce langage : « Tu as tant de fois raconté aux autres et jamais à cette marmaille nos peines pour arriver à la fortune » et d'en amener ainsi le récit émouvant, Becque lui fait dire à sa femme un très sec « Explique-nous ça ». Dans le dernier acte de la *Parisienne*, le retour de Lafont est bien naturel, puisque cet amant jaloux et méfiant a appris que M. Alfred Mercier n'était pas son rival, comme il le soupçonnait. Ce retour n'est pas *préparé*, et, cependant, il a, à première vue du moins, l'air commandé, car l'auteur use d'une phrase trop discrète pour l'annoncer. Clotilde, laissée par Simpson, achève son monologue en pensant à Lafont : « C'est bien fait pour moi. J'avais ce qu'il me fallait, un ami excellent, un second mari, autant dire. Je l'ai malmené de toutes les manières, il en a eu assez, ça se comprend... Qui sait ? Il me croit peut-être plus fâchée que je ne le suis, les hommes nous connaissent si peu ». C'est à ses derniers mots : « Nous sommes bien faibles, c'est vrai, avec celui qui nous plaît, mais nous revenons toujours à celui qui nous aime » que le coup de timbre retentit. Cela rappelle quelque *deus ex machina*, quoique l'arrivée de Lafont soit expliquée et justifiée rétrospectivement.

Becque, du reste, s'amusait, dans les détails, à

dresser aussi des pièges à l'attention des spectateurs. Il se plaisait à les laisser dans l'attente, à éveiller leur curiosité pour ne la satisfaire que plus tard. Dans les *Corbeaux*, après la terrible brouille générale, où l'architecte Lefort, presque en claquant la porte, quitte tout le monde, Teissier le retient : « Attendez-moi, Lefort, nous ferons un bout de chemin ensemble ». A ce moment, tout le monde croit que l'homme d'affaires, voulant se retirer lui aussi, profite du départ de Lefort. Ou on pense qu'il veut laisser Mme Vigneron seule avec le notaire Bourdon pour que celui-ci, en la décourageant, la persuade de vendre ses terrains. Teissier dit à la veuve ignorante : « Je vous laisse avec Bourdon, madame, profitez de ce que vous le tenez ». C'est seulement plus tard que Becque déchiffrera cette conduite : « Vous ai-je conté en son temps, dit Teissier dans le troisième acte au notaire Bourdon, mon entretien avec Lefort ? Nous avions là, tout près de nous, un fort mauvais coucheur qu'il était prudent de ménager, n'est-ce pas vrai ? ». *La Parisienne* nous donne un exemple encore plus curieux de cet amusement que prend Becque à chatouiller l'intérêt de la curiosité de l'auditeur au lieu de le préparer normalement. Clotilde Du Mesnil, pour scruter jusqu'où ont pénétré les recherches soupçonneuses de son méfiant amant, dit en lui parlant de cette jalousie : « Ça vous a pris tout d'un coup... aux environs du 15 janvier ». Pendant quelque temps nous les entendons tous les deux parler de cette date :

LAFONT. — Cette date... du 15 janvier... qui vous est restée si précise...

CLOTILDE, *plus attentive*. — Eh bien ? Cette date ?

LAFONT. — Elle m'a frappé aussi.

CLOTILDE. — Convenez que non, qu'elle ne vous a pas frappé du tout. Je m'en veux de vous avoir troublé avec cette date, qui signifie quelque chose pour moi et qui pour vous ne veut rien dire.

LAFONT. — J'ai bien fait des remarques depuis.

CLOTILDE. — Lesquelles ?

LAFONT. — Bien des observations.

CLOTILDE. — Quelles observations ?

LAFONT. — Oh ! Ce n'est rien, ce sont des nuances. Mais les nuances ! Il ne faut pas jouer avec les nuances !

Le ballon d'essai lui a réussi, à Clotilde. Ni Lafont ni nous ne savons rien sur cette date. Comme lui, nous pouvons nous imaginer bien des choses, mais rien de précis. Nous n'aurons l'ingénieuse solution du petit rébus que deux actes après, par un dialogue très naturel :

CLOTILDE. — C'est ma faute. Je n'ai pas su vous consoler et vous conserver. Se quitter comme nous le faisons, de gaité de cœur, après quatre mois seulement, le temps ne vous aura pas paru long, je l'espère.

SIMPSON. — Cinq mois ?

CLOTILDE. — Croyez-vous ?

SIMPSON. — Comptons : 15 janvier, 15 février, 15 mars...

CLOTILDE. — C'est très juste. Mettons cinq mois et n'en parlons plus.

Lafont ne saura pas la signification de cette date même après le rideau. Ce tour de force littéraire, que n'exigeait pas impérieusement la psychologie, était une revanche que prenait le réaliste sur les conventions — bien peu nombreuses — qu'il s'était permises.

A analyser toutes ces menues choses, on aperçoit en même temps l'architecture de Becque dans son solide ensemble. Tous ces ressorts de l'équilibre

intérieur assurent la beauté et la force du bâtiment entier. Cependant, une pièce considérée au seul point de vue de la charpente n'était pas l'idéal de Becque. Ses innovations, en modifiant les principes de la facture scénique ne tendaient pas vers les choses extérieures; toute l'adroite presdignation avec laquelle il disposait ses éléments est destinée à planter la vie en bonne lumière.

Cette changeante, cette insaisissable et si diverse vie, il fallait la fixer, la capter et en faire une image d'art. C'est à elle que tout est subordonné. C'est elle que, sans cesse, Becque épie dans le for intérieur des hommes. Il a beaucoup aimé la nature. Il sentait le charme des cieux et de la verdure, il goûtait le chant des oiseaux; c'est avec un attendrissement et une sensibilité incontestables qu'il en parle : « J'habitais alors, rue Matignon, un appartement comme je les aime, bien situé, lumineux... L'été c'était charmant... Une pomme d'arbre qui venait d'un jardin voisin, entraînait dans ma chambre avec des fleurs et des oiseaux. Les Champs-Élysées m'appartenaient... ». Mais, dans ses pièces, Becque ne faisait point entrer ce sentiment de la nature (1). Il ne s'en sert en rien pour envelopper les états d'âme de ses personnages,

(1) Chez Henry Becque poète, le sentiment de la nature ne se manifeste pas fréquemment non plus. Dans un des poèmes où le rythme est verlainien, il fait briller l'obligatoire « clair de lune » :

...Je venais te voir
Sous la lune et les arbres
Belle comme les marbres
Le soir.

Ailleurs, dans une description poétique d'une maison de religieuses, il s'est arrêté plus longuement au paysage :

Seule cette maison sur la montagne assise,
Avec sa tuile rouge et sa muraille grise,
Et le maigre jardin qui s'étend à ses pieds,
Est vivante ! Pourtant quelques chaumes grossiers,

pour encadrer leur vie psychique. Tout est dans l'intérieur de ses héros et dans leurs mutuels rapports. Ni les feuilles de platanes qui tombent sur un visiteur, ni le vent qui berce une conversation amoureuse, ni les flocons de neige qui couvrent une misère ou une douleur accroupie quelque part dans la rue ou sur le banc d'un parc silencieux, ni le clair de lune qui répand sa clarté douce et argentée sur la tristesse d'une femme délaissée, aucun de ces accessoires n'est de ceux auxquels Becque recourt. Les romantiques se plaisaient dans les descriptions de la nature, dont ils avaient un sentiment profond et violent. Tout en observant la société pour en chanter les douleurs et les joies, ils aimaient à présenter leurs héros dans les montagnes et les forêts, sur l'océan (1). Vic-

Peuplés d'êtres muets, aux figures humaines,
Dont on voit les petits, nu-pieds, près des fontaines,
Animent ce pays où tout est solennel
Et triste, l'habitant, la campagne et le ciel.

Ici, sur ce sol dur, aride, désolé,
Qui jette çà et là quelque arbre dépouillé,
A peine tacheté de cultures sauvages;
Devant cet horizon sans lueurs, sans étages,
Où le problème obscur de la divinité
Revient incessamment au cœur épouvanté,
Sous l'effrayant regard des faces éternelles,
Sont venues s'établir, jeunes, peut-être belles,
Des femmes sans passé, sans espoir, sans remords,
Dont l'esprit est en paix, en paix aussi le corps.

Dans une romance, « pareille aux vieux chants d'amour », il a même ri des trouvères qui faisaient entrer la nature dans leurs vers à tout propos :

A bord de la *Providence*
Sur le fleuve de l'Adour,
A ma maîtresse je pense,
Mon cœur aussi suit son cours.

Le paysage toujours
Là varie et recommence;
Ma maîtresse a l'inconstance
Des rivages de l'Adour.

(1) Becque aurait pu trouver un exemple chez Victor Hugo, qui a été souvent son inspirateur. En 1889, il

tor Hugo disait : « L'un des deux yeux du poète est pour l'humanité, l'autre pour la nature ». Becque les dirigeait tous les deux sur l'humanité. Si l'on excepte quelques couplets de *Sardana-pale*, dans son œuvre on ne parle point de jardins, de bois, de ravins, de flots, de couchers de soleil. Les paysages n'ont aucune influence sur l'âme de ses héros ni sur celle des personnages épisodiques. Dans *l'Enlèvement*, la scène se passe à la campagne; c'est pour la railler en quelques lignes que Becque l'a mentionnée. Dans les *Honnêtes Femmes*, un jardin sert comme un simple décor de fond, ornement impassible, et dont les personnages jouissent à peine (1).

La nature de l'âme devait être mise devant nous à nu, sans ombres, telle qu'elle se manifeste dans la société, en rapport avec le monde vivant. Becque trouvait que la société avait déjà trop de mystères, trop de contrastes, trop de diversités pour qu'il en compliquât l'image par des accessoires et par des symboles (2). Il s'agissait seulement d'oser s'atta-

a même souligné que ce poète était en quelque sorte « le possédé » de la nature : « La nature est dans tous ses pas, dans tous ses gestes, dans tous ses vers. Depuis les champs infinis de l'espace, jusqu'au plus petit pan de ciel; depuis les tempêtes de l'océan jusqu'au murmure des sources; depuis l'ébranlement des forêts jusqu'au bruissement de la feuille; depuis la marche des grands animaux jusqu'au mouvement de l'insecte; la sensation de l'incommensurable et la sensation de l'imperceptible, l'âme de Victor Hugo a tout éprouvé et son imagination a tout exprimé. Il a aimé la nature comme un solitaire qui s'enivre de ses plus violentes et de ses plus douces émotions ». (*Œuvres complètes*, VII, p. 29).

(1) Dans les *Corbeaux*, Teissier dit : « Il fait très froid dehors, et très chaud chez-vous ». Dans le *Départ*, il y a un rayon de soleil qui pénètre. « Ce soleil me fait mal. Les belles journées ne me laissent pas tranquille », dit à un moment l'héroïne.

(2) La strophe de la *Dame Blanche* que la famille Vigneron chante dans le premier acte des *Corbeaux*, n'est pas

quer aux mille vérités que la vie humaine présentait à l'auteur. Ne pas craindre d'en mettre le plus possible sur la scène librement, franchement. Y mettre même celles devant lesquelles les philistins s'effaroucheraient. L'égoïsme des hommes existe autant que la bonté humaine; la stupidité et la belle intelligence, la vanité et la philosophie, l'ambition brisée et la bassesse triomphante se tiennent la main dans la société et l'une est aussi vraie que l'autre. Toutes ces vérités, il faut les transporter devant ceux qui cherchent un bon miroir. Il ne faut pas craindre, à l'inverse de Zola (1), de les employer toutes et sans ménager les habitudes mensongères. Car, ces vérités, on ne les grossira pas, on ne les dénaturera pas. Becque s'empare des faits vrais, les plus simples. Comme un Balzac raisonnable, il les presse, il les condense, il en fait des entités qui doivent demeurer dans l'esprit du lecteur et du spectateur, sans rien mutiler au profit unique de quelque tendance artificielle. Comme la vie, Becque fait traîner un acte là où le mouvement doit être lent; il

un procédé par le symbole; mystérieusement insinuante, emplie de pressentiments, elle est là plutôt comme la peinture d'une culture peu raffinée. Moyen d'annoncer le malheur dans l'œuvre de Boïeldieu, cette strophe est chez Becque une moquerie contre le goût scribien et walterscottien et contre la musique facile, elle est le trait du petit esprit bourgeois. (En 1872, la *Revue des Deux Mondes* consacrait à l'Opéra-Comique un article où le chroniqueur lançait des pointes au célèbre ouvrage de Boïeldieu : « Son office imperturbable fonctionne avec la ponctualité d'une horloge marquant, au lieu des heures, tantôt la *Dame Blanche*, tantôt le *Pré aux Clercs*, tantôt *Haydée* et tantôt *Zampa* »).

(2) « Sans doute, il ne s'agit pas de mettre brusquement toutes les vérités sur la scène, car elles dérangeraient trop les habitudes séculaires du public... » (*Le Naturalisme au Théâtre*, Théorie, éd. 1895, p. 47).

met quelque chose de dionysiaque là où la vie éclate brutale soit dans la noblesse soit dans la vilenie. Il s'attarde à une situation qui comporte des traits saillants mais il n'en sort jamais trop tard pour en mettre une autre en relief. Pour montrer le milieu, il donne les personnages avec toutes les racines par lesquelles ils tiennent à la vie. Ce n'est pas une intrigue, ni même plusieurs intrigues embrouillées, juxtaposées et à qui la plus grande place est réservée, qui rassemble ses personnages; c'est une question importante, c'est une affaire vitale (1) qui les réunit et les fait se heurter les uns aux autres. Ce milieu, puisé dans la vie et mis sur la scène, devient, sous la plume de Becque, un raccourci où les proportions du monde et des événements qui s'y rattachent sont adroitement gardées. Les lignes y conservent de justes dimensions et les parties de la comédie ou du drame correspondent aux chapitres de la vie. Le grotesque, le beau, le comique, l'émouvant, l'odieux et le sympathique, le bon et le mauvais voisinent comme dans les réalités, proportionnellement répartis.

Aussi, par exemple, ne trouvons-nous pas dans les pièces de Becque un personnage planté au centre, autour duquel tout pivote et à qui l'on immole toute la pièce. Même dans *Michel Pauper*, même dans *La Parisienne*, le héros, à qui la pièce emprunte son titre, n'est pas envahissant; d'autres personnages ne s'effacent pas énormément et ont des rôles aussi importants que le sien (2). L'école

(1) En 1887, en parlant des *Polichinelles*, Becque déclarait au *Matin* : « J'avais pensé d'abord à appeler la pièce : *l'Affaire*. C'est une affaire qui en est le sujet et qui sert de point de ralliement à tous mes personnages ».

(2) Au moment où Sarah Bernhardt était directrice du Théâtre de la Porte-Saint-Martin et de l'Ambigu, elle pensait reprendre les *Corbeaux*. Il y eut même une rencontre

italienne, qui est habituée au grossissement et à la mutilation de la vie dans le théâtre, a trouvé de la monotonie dans le théâtre de Becque (1). Pas d'intrigants qui trament tout, pas de justicier, pas un personnage à haïr et qui reste sans cesse au premier plan. Le personnage sympathique nettement opposé aux monstres n'existe pas non plus. Dans la *Dame Blanche*, qui faisait fureur et dont une strophe est chantée dans les *Corbeaux*, il y a un intendant qui cherche à s'emparer d'un patrimoine laissé sans protecteur après la mort de son propriétaire; une « vieille » du château, Marguerite, ainsi que Miss Anna, pupille de feu la duchesse, le défendent. Il y a deux partis bien divisés, deux camps bien distincts : les uns mauvais, les autres bons; les premiers sont haïssables à souhait, les derniers ont toutes les qualités et ne sont que la personnification du bien, du vertueux, du noble. Côté vautours et côté colombes. Emile Augier aussi faisait bénéficier une partie de ses personnages de toutes les sympathies du public. Becque a éliminé, volontairement ou fortuitement, ce procédé. Brunetière a écrit sur ce sujet un long article à l'occasion de la première des *Corbeaux* (2), et des discussions avaient été soulevées pour éclaircir le principe de ce personnage avec lequel le public doit irrésistiblement, presque de premier abord, sympathiser. Cependant il y a dans chaque pièce

entre elle et Becque à ce sujet. Mais l'entourage de Sarah Bernhardt trouvait que la pièce ne convenait pas à son répertoire. Du reste, Becque disait lui-même que son théâtre n'était pas pour un seul rôle. Quelqu'un qui avait interrogé Becque en août 1889 sur cette entrevue avec Sarah Bernhardt a laissé une note intéressante où le fait est précieusement consigné. (*Œuvres complètes*, VII, p. 240).

(1) *La Nuova Rassegna*, 1894, p. 626.

(2) *Revue des Deux Mondes*, 1882, p. 934.

de Becque sinon des colombes, du moins des personnages dits sympathiques. Toute la famille Vigneron, par exemple. Mais Becque ne les a pas faits doucereusement attirants, il ne les a pas proposés et imposés indiscrètement à la sympathie. Il a même laissé au public la liberté de choisir parmi les antipathiques ceux qui lui plaisent davantage.

Sur ces pièces, Becque et ses contemporains ont porté quelquefois un jugement que la postérité a modifié ou modifiera. L'auteur a l'air de ne tenir ni à la *Navette* ni à la *Parisienne*. Le sévère, dans le sens que Boileau donnait à ce mot, avait seul un prix à ses yeux. Ce psychologue né avait travaillé pendant que des *Dominos roses*, des *Procédés Vauradieux*, des *Billet de Logement*, des *Droits du Seigneur*, fabriqués d'habitude par une association, — Burani, Boucheron, Vasseur et C^{ie} ou autres — régnaient presque souverainement, et il était entraîné, en théorie, par le culte de la gaîté très en vogue. Plus tard, écrivant à propos de sa première pièce et de ses multiples démarches, il constatait l'effet heureux qu'elle avait produit sur les directeurs associés du Vaudeville : « La gaîté de ma pièce les retourna... » Francisque Sarcey, dans son feuilleton du *Temps* (1), trouvait aussi que la gaîté était le trait saillant de *l'Enfant Prodigue* : « La gaîté est un don de nature. On la piocherait cent mille ans, qu'on n'arriverait pas à fabriquer un de ces traits, comme il en pleut dans la pièce de M. Becque ». Toute la critique de l'époque reconnaissait à la pièce un vrai succès de rire. Becque accepta la formule. Sardou lui avait dit avant que la comédie fût jouée : « C'est très amusant, votre

(1) 9 novembre 1868.

Enfant Prodigue ». « Il avait trouvé le mot juste et tout ce qu'il y avait à dire de ma pièce ». Becque s'en est tenu encore plus tard à cette opinion qui faisait de sa pièce un vaudeville (1). L'exemple est curieux dans son genre. Avec des procédés vaudevillesques peut-être, une vraie comédie de mœurs a été écrite. La verve comique, ardente, jaillissante, vivifie l'observation, lui donne une expression éclatante. « Il y a dans tout naturaliste un vaudevilliste qui sommeille, ou plutôt qui s'ignore », écrivait F. Brunetière quelque part. Dans le Becque vaudevilliste il y a un réaliste qui se méconnaît. Anatole France écrivait : « Labiche, l'immortel et joyeux Labiche, est un poète, et un poète lyrique au regard de M. Becque. Les bourgeois de Labiche ont le rire large, l'immense ahurissement, la bouffonnerie énorme, ils sont épiques à leur façon. Le monde de M. Becque est plus réel sans doute, mais combien morne, chétif et borné ». Il y a du vrai dans cette ingénieuse formule. Becque est un vaudevilliste réaliste.

S'il n'a porté la *Navette* au Théâtre du Palais-Royal que par une sorte de dépit, et s'il l'a fait jouer au Gymnase, les regrets de Becque n'en étaient pas moindres pour l'avoir écrite. Bien qu'il l'intitulât « comédie » et non « vaudeville », elle ne lui inspirait pas d'estime. Et l'on se rappelle la désinvolture avec laquelle il parlait de la *Parisienne*. Dans des confidences, il rageait contre le public qui prenait sa pièce presque pour un drame : « Ils ne veulent pas comprendre que c'est une pièce gaie ! » (2). Dans ses *Souvenirs*, il s'est expliqué à fond sur ce point. « Bien que j'aie fait

(1) *Souvenirs*, p. 12.

(2) Feuilleton du *Temps*, 8 août 1921.

fort peu d'ouvrages, écrivait-il, j'ai passé, comme le voulait Boileau, du *plaisant au sévère*. Mais c'est le sévère, qu'il y ait de ma part erreur ou prétention, qui m'a toujours le plus tenté. Si les *Corbeaux* avaient été joués à leur heure, c'est-à-dire lorsqu'ils ont été terminés, je n'aurais jamais écrit la *Navette*. Et plus tard, après la représentation des *Corbeaux*, si Perrin avait été un autre homme, j'aurais donné le *Monde d'argent* au Théâtre-Français et je n'aurais jamais écrit la *Parisienne* » (1). Il croyait passer du plaisant au sévère. Il ne s'apercevait pas que chez lui l'un se trouvait dans l'autre. Il procédait à la fois par le comique et par le sérieux. Simplement amalgamés ou intimement unis, ces deux éléments se trouvent, sous une forme ou sous l'autre, dans tout son théâtre. C'est là une des caractéristiques principales de ses procédés dramatiques.

Le comique, le burlesque, la bouffonnerie, la farce, la moqueuse raillerie, la parodie, la satire, en un mot : le plaisant de *l'Enfant Prodigue* et de la *Navette* ont à la base une abondante, une saisissante analyse psychologique; inextricablement, le plaisant se mélange avec celle-ci. La *Parisienne* est une étude serrée du monde contemporain; presque toutes ses parties auraient facilement leur place dans un manuel sur la psychologie de l'âme moderne. Mais ce sévère a au fond une ironie, tantôt indulgente, philosophique, tantôt pince-sans-rire, qui est, en somme, une forme du plaisant. Les situations y sont si vraies que le comique en est couvert, étouffé. Les *Polichinelles*, c'est-à-dire le *Monde d'Argent*, dont Becque parle dans le passage ci-dessus, sont également un essai tenant de

(1) *Souvenirs*, p. 20.



PAUL MOUNET
L'INTERPRÈTE DE MICHEL PAUPER (L'ODÉON, 1886)

Photo Bert.

la plus fine psychologie, mais écrit sur un papier qui a l'étrange puissance de rendre persiflant tout ce qu'on lui confie. Dans les *Corbeaux*, le comique et le sévère se sont confondus de façon à devenir méconnaissables et à produire une expression attristée, comme un rire étranglé, un rire jaune.

Là où le sévère restait seul, Becque, sans se départir de la neutralité à observer dans la pièce même, lui imprimait du lyrisme, de l'émotion dramatique, de la pensée. Becque a aimé les romantiques. En 1889 encore, dans une chronique de la *Revue Illustrée* où il note l'élection de Leconte de Lisle qui succédait à Victor Hugo, les termes enflammés ne lui manquent pas. Victor Hugo est grand. Becque consent à lui trouver un défaut, pour louer Leconte de Lisle : « Poète grandiose et imperturbable, évocateur de mondes inconnus ou disparus, M. Leconte de Lisle a créé en quelque sorte un romantisme d'au-delà, plein de visions, de scènes et de reconstructions qui avaient échappé à Victor Hugo lui-même ». Le théâtre de George Sand trouva en Becque un admirateur : « Le théâtre d'aujourd'hui est surtout spirituel et adroit, écrivit-il dans le *Peuple* du 13 juin 1876, mais Mme Sand avait son théâtre à elle; elle y apportait trois qualités qu'elle possédait : l'éloquence, la sensibilité véritable et le style ». Les élans éloquents furent le procédé cher à l'auteur de *Michel Pauper* et de *l'Enlèvement*. Il mit de la littérature dans ces deux pièces. Il donna aussi à son drame social une sorte d'apothéose féerique qui équivaut aux visions et aux évocations des romantiques. Tous les actes sont jonchés de circonstances tragiques. Malgré tant de circonstances vraies, l'humanité est comme grandie, poétisée ou divinisée. Une

grandeur shakespearienne passe à travers toutes les scènes. Avec du réel, une fiction est échafaudée. A deux ou trois personnages, au moins, on pourrait parfois appliquer ce que Becque écrivait en 1887 de *Chatterton* : « Tel que nous le montre de Vigny, il touche trop peu à la terre pour qu'elle l'écoute avec intérêt ».

La réaction qui se produit en Becque après la guerre de 1870, le changement de ses préférences sont bien indiqués par cette critique de *Chatterton*. Le sévère n'est plus teinté de romantisme. Il est vrai que Becque ne s'affranchit pas encore de ces battements de cœur que lui donnaient *Madame de Chambay* et *Mademoiselle de Belle-Isle* (1). Il aimait l'élément mélodramatique. Dans une convention passée vers 1875 entre lui et un de ses créanciers, il intitulait ses *Corbeaux* « mélodrame ». En 1877, dans cette critique consacrée à Vigny, tout en trouvant son drame « insipide », il loue la « fort belle » scène où meurent le poète et Kitty. « Cette scène, dit-il, est fort belle et d'autant plus saisissante que l'art en est quelque peu mélodramatique ». Les *Corbeaux*, qui ne sont point un mélodrame, se ressentent ici et là, tout à fait partiellement, de cette esthétique. La folie de Blanche Vignerot est, par exemple, un reste des procédés empruntés à Shakespeare. L'accumulation des coups horribles s'exerce à volonté. Mais la

(1) En 1881, dans une chronique du *Henry IV*, Becque écrivait : « Le Gymnase vient de reprendre *Mme de Chambay*, et la Comédie-Française *Mademoiselle de Belle-Isle*. Je rapproche un instant ces deux ouvrages signés : Dumas. Souvenirs, étonnements et amusements de la jeunesse, quelle trace vous laissez ! Les lyriques, depuis peu, se sont cantonnés dans Hugo, les observateurs dans Balzac ; pour nous, ce grand nom de Dumas nous fait aussi battre le cœur ».

maîtrise de l'exécution l'emporte, le lyrisme a cédé la place à l'esprit analytique; l'éloquence aux échappées fougueuses est remplacée par une conversation naturelle; la gaze poétique n'enveloppe et surtout n'emmaillotte pas les personnages. Ce ne sont plus tant les passions qui meuvent le monde que l'intérêt. Les ressorts pour le mouvement des pièces sont plus simples mais plus logiques et plus efficaces. Tout tend vers la simplification. Une belle sobriété s'affirme dans l'expression.

Becque a analysé un grand nombre des pièces qu'on a jouées pendant qu'il écrivait le feuilleton dramatique. Souvent, on les reconnaissait à peine sous sa prose froide, sous sa plume qui dissèque calmement. La sensibilité de Daudet, la poésie de François Coppée, la nervosité des Goncourt sont présentées aux lecteurs dans un style également tranquille. Becque ne s'emporte pas. Il a l'air de rester impassible, sans s'enthousiasmer, sans admirer. Une seule fois, en écrivant une chronique sur *Œdipe-Roi*, de Sophocle, il fut ému. Il s'inclina devant « l'œuvre du célèbre poète », la trouva grandiose, saisissante. Le caractère religieux l'a pénétré, l'inimitable et impitoyable exécution l'a bouleversé. Ses phrases courtes, son ton paisible, ses expressions correctes ne peuvent plus se retenir et ne cachent plus l'émotion de l'écrivain. Becque, exceptionnellement, écrit comme George Sand. Pour dépeindre Mounet-Sully qu'il identifie avec le héros de Sophocle, il dit : « ...Lorsqu'il paraît sur le seuil de son palais, comme un pasteur d'hommes, il semble que sa personne se dévaste et que son visage se déchire sous les poignantes douleurs ». Voilà l'état d'esprit de Becque vers l'époque où il créait ses *Corbeaux*. Le tragique, le

sublime, le fatal trouvent dans son âme un écho fraternel. Songeons aux scènes où la fille du brave Vigneron se lamente avec des cris les plus simples : « Mon père ! mon père ! ». On dirait qu'il fait peser sur la pièce une fatalité. Zola disait dans sa philosophie du théâtre : « Prenez donc le milieu contemporain, et tâchez d'y faire vivre des hommes : vous écrirez de belles œuvres... Là est la difficulté, faire grand avec des sujets et des personnages que nos yeux, accoutumés au spectacle de chaque jour, ont fini par voir petit. Il est plus commode, je le sais, de présenter une marionnette au public, d'appeler la marionnette Charlemagne et de la gonfler à un tel point de tirades que le public s'imagine avoir vu un colosse; cela est plus commode que de prendre un bourgeois de notre époque, un homme grotesque et mal mis et d'en tirer une poésie sublime... ». Avant ces conseils, Becque avait de petites choses quotidiennes tiré de la poésie. Sans aller au romantisme et sans toucher au symbolisme, il a écrit un poème tragique avec de la vie contemporaine.

Propre aux grands écrivains, le procédé qui consiste à changer en une beauté artistique tout ce qu'on touche est visible aussi dans la *Parisienne*. C'est le tragique qui a lieu, qui arrive et se fait, le plus facilement du monde. Si lumineuse qu'elle soit, la pièce est emplie de quelque chose de fatalement inexorable, et inversement, on dirait que, par une terrible malédiction d'un dieu mauvais et irrité qui s'amuse, des infamies s'accomplissent gaîment.

En résumé, prendre du réel à pleines mains, et ne pas le circonscrire dans les limites trop précises de la forme; employer de vieux procédés, légués

par une bonne et saine tradition, en créer et en établir de nouveaux, mais ne pas faire d'eux une fin, et ne s'en servir que pour reconstruire la vie le plus fidèlement et le plus expressivement possible; laisser sa préoccupation psychologique et son idéal artistique éliminer les conventions littéraires et théâtrales toutes les fois que cela fut possible — voilà le métier dramatique de Becque. Il ne recourait pas au procédé pour le procédé; il lui importait de peindre le drame humain. Forcément, il a élargi et enrichi la perspective théâtrale.

CINQUIÈME PARTIE

L'ORIGINALITE

CHAPITRE PREMIER

GENERALITES AU SUJET DES INFLUENCES SUR L'ESPRIT ET L'ŒUVRE D'HENRY BECQUE

Ce qui se dégage déjà des chapitres précédents : une formation parmi les luttes sociales et philosophiques. Le culte de Renan et de Taine. L'influence prépondérante de la pensée scientifique sur Becque. — Difficultés dans la recherche des sources littéraires. La bibliothèque de l'auteur manque; les indications de ses *Souvenirs* doivent être employées prudemment. A-t-il eu une culture assez large ? La hantise du « semblable » : Becque et Corneille, Becque et Musset; homonymes : *La Parisienne* de Dancourt et *Les Corbeaux* de l'auteur allemand G.-F. Moser; ressemblances avec Murger, Barrière, Sardou et les autres. Certains rapprochements et parallèles sont possibles.

Esprit original, tempérament chercheur et inquiet, caractère hardi, Becque se montrait rebelle à n'importe quel esclavage. Sa propre nature et son bon sens étaient seuls ses maîtres. Nous avons vu qu'en somme il a été un autodidacte, d'une espèce rare et supérieure. C'est à l'école de la réalité qu'il allait le plus volontiers, et c'est à elle qu'il se fiait sans crainte. La vie a été sa meilleure éducatrice de même que la raison a été son guide suprême. Mais, comme la vie est faite tous les jours de mille éléments venus on ne sait d'où et que la raison, logique avec elle-même, ne s'égare pas dans la métaphysique et se repose, au fond,

sur les découvertes et l'expérience des générations disparues, Becque se présente aussi comme un auteur dont l'œuvre a subi plus d'une influence. Nul ne secoue intégralement le joug fatal de l'hérédité, et les solitaires les plus isolés mêmes ne s'arrachent pas à la loi implacable du milieu. Becque n'a pas pu non plus venir au monde avec une âme qui fût *tabula rasa* ni s'évader du temps que la naissance lui avait fixé pour vivre. Son œuvre cependant est pour ainsi dire bien sienne, il est assez créateur et assez novateur pour qu'on puisse insister sur les influences qu'il a subies sans peur de nuire à son nom.

« Nous vivons dans un siècle profondément troublé », écrivait Saint-René Taillandier vers 1870. Le cri n'était que trop juste. Le romantisme et le réalisme marchaient de pair tout en luttant l'un contre l'autre. Les doctrines humanitaires de 1789, 1830 et 1848 ne s'étaient pas encore tues que des paroles de haines nationales prenaient leur essor après l'attaque prussienne de 1870. Les champs s'alarmaient de voir les laboureurs partir pour les usines de la grande industrie qui, fascinatrice, appelait des travailleurs. La religion qui croyait renaître, avec le *Te Deum* du 12 avril 1802 (1) et avec Chateaubriand, et l'irréligion qui ne voulait point céder après la victoire que lui fit remporter le voltairianisme, voisinaient dressées dans leur fanatisme rallumé. La démocratie n'osait pas se laisser aller à son triomphe et le royalisme ne se résignait que difficilement à une mort cependant inévitable. La douleur patriotique répandue dans toutes les âmes par la perte de l'Alsace-Lor-

(1) Chanté pour la Conclusion du Concordat.

raine voilait la satisfaction des républicains dont le succès s'affirmait rapidement. La nostalgie du bon vieux temps se mêlait au nouveau bonheur qui, étant trop récent et se ressentant trop du bouleversement social, ne pouvait pas être goûté avantageusement. Le retour des journées sanglantes hantait les esprits en même temps que l'espoir en des temps toujours meilleurs remplissait les cœurs. La tristesse laissée par les révolutions et la guerre troublait la joie de vivre qui reprenait. Mais ce qui caractérise le plus les années soixante-dix et ce qui est même la cause primordiale de l'état des choses et de la plupart des sentiments que nous avons essayé de rappeler dans les lignes précédentes, c'est le combat qui se livrait entre la conception antiscientifique du monde et le positivisme.

La philosophie idéaliste et l'esprit critique s'étaient rencontrés à ce moment-là dans un heurt décisif. Depuis la deuxième moitié du XIX^e siècle les sciences naturelles progressaient, s'épanouissaient. On était pris d'un grand désir de vérité. Le goût pour les connaissances positives devenait infiniment vif. Un traité scientifique intéressait autant qu'un roman. Aussi celui-ci était-il souvent greffé sur celui-là (1). Pour ne pas répéter ce qu'on sait déjà trop de ce mouvement positiviste et pour rester tout près de l'époque de la formation intellectuelle de Becque, nous ne signalerons que le débordement de livres scientifiques ou destinés à vulgariser la science qui parurent à la fin de 1866 et au commencement de 1867. Sans compter les « années scientifiques », ni les nombreux almanachs, ni les rubriques que les journaux et les re-

(1) *Le Monde des Papillons*, par Maurice Sand, 1866.

vues commencent à consacrer systématiquement aux savants, à leurs recherches et à leurs découvertes (1), nous trouvons une quantité d'ouvrages qui traitent de la nature en s'inspirant d'une conception évolutionniste. Louis Figuier, qu'on nommait l'Alexandre Dumas de la science, édite les *Merveilles de la Science* et les *Insectes*; L. Simonin publie la *Vie Souterraine*, où il conseille de « mettre le soleil en bouteilles », de nous chauffer par « le moyen de miroirs réflecteurs » en emmagasinant la chaleur; trois auteurs : Rivière, André et Roze écrivent les *Fougères*; on réédite l'*Histoire de la Chimie* de Hoefer; A. de Quatrefages termine son *Histoire naturelle générale, origines des espèces animales et végétales*; deux Français (2) traduisent l'œuvre de l'Allemand Max Muller écrite en anglais : *Lectures on the Science of Language* (3); A. Bequerel annonce son œuvre *La Lumière, ses causes et ses effets*. Nous en passons bien d'autres. Et l'on sait que les principaux ouvrages des grands naturalistes évolutionnistes modernes avaient déjà été publiés vers cette époque et que les doctrines de Charles Darwin, Herbert Spencer, Büchner (*Force et Matière*), Ernest Haeckel et des successeurs d'Auguste Comte tels Claude Bernard, Marcelin Berthelot, Charles Renouvier avaient conquis très solidement toutes les intelligences. Faut-il ajouter encore que les appa-

(1) Dans ses quatre premiers numéros pour 1867, la *Revue des Deux Mondes* ne publie pas moins de cinq grandes études sur la nature : « Les forces souterraines, les volcans et les tremblements de terre », par Elisée Reclus; « Les Livres de science illustrés », par R. Radau; « La Nature et la philosophie idéaliste », par Ch. Lévêque; « Les glaciers actuels et la période glaciaire », par Charles Martins, « Les anciens volcans de la Grèce », par F. Fouqué.

(2) Perrot et Harris.

(3) Londres, 1861-1864.

reils que Pasteur avait installés dans l'humble laboratoire, de la Rue d'Ulm fonctionnaient avec succès et avaient déjà donné un coup mortel aux théories factices.

La pensée scientifique et matérialiste dominait donc au moment où l'esprit de Becque était le plus curieux et le plus ouvert aux influences, où il était en voie de mûrir. Or, si les divers autres mouvements intellectuels, moraux, politiques et sociaux qui, comme nous l'avons vu tout à l'heure, s'entre-croisaient, ont pu influencer ses œuvres de jeunesse : *l'Enfant Prodigue*, *Michel Pauper* et *l'Enlèvement*, le positivisme qui régnait presque souverainement dès l'établissement de la Troisième République et s'approchait de son point culminant vers 1875 (1), a certainement déterminé l'inspiration, les idées et la facture des *Corbeaux*, de la *Navette*, des *Honnêtes Femmes*, du *Départ*, de la *Veuve !* et des autres saynètes, ainsi que des *Polichinelles*. Avec la liberté, c'est la science qui attirait Becque et lui apparaissait comme la caractéristique de son temps et comme une valeur au-dessus des autres. Dans un poème, il chantait :

Il faut pour nos œuvres futures,
Un cœur en paix, un esprit sain...

Sur ce sol que l'on resemence,
Debout, il n'est plus rien resté,
Rien que l'arbre de la science
Et l'arbre de la liberté.

A maintes reprises Becque a parlé avec admira-

(1) J.-J. Moulinié traduit en 1872 la *Descendance de l'homme et la sélection sexuelle* de Darwin, dont *L'origine des espèces* a été traduite en français dès 1862. Claude Bernard, dont *l'Introduction à l'étude de la Médecine expérimentale* date de 1865, publie les résultats de ses recherches scientifiques dans *La Science expérimentale* (1878). En 1873, paraît la *Liberté et le Déterminisme* d'A. Fouillée.

tion des philosophes et des écrivains qui conduisaient l'humanité vers le rationalisme. Il en a vénéré surtout les deux puissants représentants, Ernest Renan et Hyppolite Taine. Nous avons vu qu'il voulait entrer à l'Académie Française surtout pour approcher ces deux grands hommes. On se rappelle qu'il écrivit dans ses *Souvenirs* : « Je parle là de l'Académie en toute franchise et sans qu'on puisse me prêter la plus petite intention. J'ai pensé à elle, on s'en souvient peut-être. J'ai pensé à elle avec la curiosité et le respect d'un écolier. J'avais encore des admirations très vives, la tête montée par quelques hommes que je désirais approcher. *Renan est mort. Taine est mort.* Quel est celui que nous perdrons demain ? On peut prévoir le moment où les grandes illustrations auront disparu. Si l'Académie n'était plus remplie que de mes connaissances, j'y renoncerais avec plaisir » (1). Ce « respect d'un écolier » et ces « admirations très vives » pour Renan et Taine, Becque ne manquait jamais de les exprimer. A propos de l'élection de Leconte de Lisle à l'Académie Française, en 1888, il écrivit avec une noble jalousie : « Saluons l'artiste inspiré, l'artiste pauvre et dédaigneux qui va rejoindre à l'Académie les quelques grands esprits qui nous restent, M. Renan et M. Taine, M. Pasteur, M. Dumas fils, M. Jules Simon, nos dernières gloires ». Lorsqu'on se préparait à élever un monument à Balzac, Becque se souvint encore de Taine, de celui qui fit jadis ses études au même lycée que lui et qui présida en 1878 un des banquets annuels des Anciens Elèves du Lycée Condorcet ; dans le *Matin*, il le proposa comme orateur officiel des intellectuels français :

(1) Page 124. C'est nous qui soulignons.

« Il faudrait bien pourtant, lorsque cette statue de Balzac sera faite, qu'elle ne tombât pas entre des mains trop indignes; que le grand homme fût loué et apprécié comme il le mérite; qu'un littérateur véritable acceptât la charge, la corvée, si l'on veut dire, de le célébrer dignement... Il semble que M. Taine devrait être choisi, et que tout le monde y trouverait son compte, l'Académie aussi, en le désignant officiellement ». Sa sympathie intellectuelle pour Renan était encore plus profonde. Elle allait jusqu'à souffrir de l'injustice qu'on commettait quelquefois contre lui. Dans la *Revue Illustrée*, en 1886, en parlant de Liszt, qu'il traitait de poseur, Becque trouvait que le mot « fumiste » s'appliquait très bien à ce compositeur hongrois, et il protestait contre l'essai de l'attacher au nom de Renan. « Je n'aime pas beaucoup le mot *fumiste*, et j'ai bien souffert quand on en a gratifié M. Renan », écrit-il en trahissant sa véritable affection pour l'auteur de la *Vie de Jésus* et de *l'Avenir de la Science* qui, d'après la formule d'Auguste Filon, « rendait à l'histoire d'immenses provinces que la théologie lui avait enlevées... ».

Des chapitres précédents où nous avons passé en revue le monde du théâtre d'Henry Becque, étudié son observation, ses procédés et sa philosophie, les influences de l'école positiviste et de divers courants se dégagent, nous l'espérons, assez manifestement. Ce que nous voudrions faire ici, c'est surtout étudier les influences littéraires au sens restreint du mot.

Pour démêler celles-ci, les difficultés sont considérables. Tout d'abord, il nous manque l'inventaire détaillé de la bibliothèque qui a appartenu à Becque dans sa jeunesse. Pour achever sa tournée de

visites aux académiciens, le pauvre candidat a dû, paraît-il, vendre sa bibliothèque, qui, du reste, avait déjà subi plusieurs déménagements bien pernicieux. Nous ne savons ni le nombre ni le genre des livres qui la composaient, pour essayer de deviner l'influence que les lectures ont exercée sur notre auteur. On se rappelle également que l'incendie survenu dans son appartement de l'avenue de Villiers a pu détruire aussi quelques ouvrages qui restaient encore après cette vente. Enfin, les volumes que l'on trouva après la mort de Becque ne sont pas aujourd'hui entre les mains de ses héritiers. Si nous en savons les titres, nous ignorons tout sur les notes qu'il aurait mises en marge ainsi que sur les phrases, les passages et les pages qu'il aurait soulignés ou marqués par des signes d'approbation ou de protestation.

Il nous faut donc recourir aux indications que Becque a donné dans ses *Souvenirs*. Mais elles ne nous guident pas toujours à coup sûr. Quelquefois, Becque s'y plaisait à cacher son jeu et même à se dénigrer lui-même. Pour sa *Parisienne*, ne disait-il pas l'avoir écrite pour montrer aux gens d'esprit qu'« on n'est pas plus bête qu'eux ». On aurait tort cependant de traiter ce chef-d'œuvre en prenant à la lettre ces mots si spirituellement désinvoltes. Il en est de même surtout en ce qui concerne les sources auxquelles s'abreuvait l'intelligence de Becque.

En parlant une fois des lettrés (1), il exprimait son amour pour eux et insistait sur l'importance qu'il attachait à leur estime. Il ajoutait cependant qu'il ne leur ressemblait pas. « Je n'ai pas d'abord, écrivait-il, cette grande culture qui embellit toute

(1) *Souvenirs*, page 191.

une vie et qui peut la remplir, à quelques satisfactions près ». Si l'on se hâtait d'en conclure que les civilisations antiques et lointaines, les trésors et les traditions des siècles classiques, les grands auteurs, les ouvrages célèbres et les gloires de la pensée humaine étaient tout à fait étrangers à son esprit, on commettrait une erreur.

Dans le *Matin* du 2 août 1884, Becque communiquait ses impressions sur les concours du Conservatoire, cette *première* qui ne revenait que tous les ans. Il décrivait les candidats et les candidates qui donnaient un air de fête à « l'établissement de la rue Bergère ». Il observait ce monde pour ainsi dire à travers les couleurs des grands peintres de la Renaissance; il y voyait des Van Dyck et des Raphaël. Ou bien il lui semblait apercevoir les jolies filles descendues des tableaux de Boucher. Dans une chronique écrite au *Peuple* du 7 novembre 1876, il parlait de la chasteté de Michel-Ange et du libertinage de Raphaël. Le grand poète des intérieurs, le Hollandais Rembrandt lui était aussi connu (1).

On aurait déjà quelque raison de douter de l'opinion que Becque avait sur sa culture. On en aura davantage si l'on examine une autre de ses alléga-

(1) Il y a souvent dans les pièces de Becque une atmosphère chaude et intense comme les couleurs onctueuses de ces grands maîtres : une partie du premier acte des *Corbeaux* et, surtout, quelques scènes de *Michel Pauper*, notamment la première rencontre du vieux baron et de Mme de la Roseraye, le tête-à-tête de M. de la Roseraye et de Michel Pauper qui parle de son écarlate et la nuit de noces où le héros de la pièce et la mariée, Hélène de la Roseraye, se trouvent l'un en face de l'autre, incarnations émouvantes d'une faute en train de s'avouer et d'un profond amour qui s'écroule sous une mortelle déception. Au surplus, Hélène de la Roseraye ressemble physiquement aux femmes de Raphaël et le baron Von-der-Holweck a bien les traits des portraits de Van-Dyck.

tions du même genre, par laquelle il voulait se faire passer pour un ignorant de l'antiquité.

Dans une analyse d'*Œdipe-Roi*, il prétendait se trouver tout dépaycé dans le monde antique. S'exprimant brutalement, il s'avouait assommé « de cette mythologie obscure et surchargée, pleine de dieux, de temples et d'oracles ». Cependant, il ne s'y trouvait pas si mal. Il défendait même à une autre occasion la mythologie dont on était las après l'abus des romantiques et son rajeunissement que tentaient gauchement Auguste Vacquerie et les disciples médiocres de Victor Hugo. En 1876, Becque écrivit : « Je ne hais pas pour ma part la mythologie, et toutes ces belles fables de l'antiquité grecque ont conservé bien du charme... » (1). Par surcroît, dans une de ses chroniques où il présentait à ses lecteurs un ballet donné à l'Opéra (2), il constatait avec regret que les opérettes avaient ridiculisé les anciennes légendes. Lui-même s'en servait quelquefois pour exprimer sa pensée. « ... Les Pougins mêmes ne rentrent-ils pas leurs griffes quand Orphée paraît sa lyre à la main ? », écrit-il au sujet de Victor Joncières dans le *Peuple* du 9 mai 1876. Plus tard encore, au sujet de la *France Juive*, où l'auteur, montrant « la France tombée à terre », se demandait, avec un air ridiculement solennel, s'il était un sauveur régénérateur ou un rédacteur de testament, Becque écrivait : « Non, mon cher monsieur Drumont, non, ni l'un ni l'autre. Il faut aux nations pour se relever d'exceptionnels artistes, et lorsqu'elles meurent, elles ont encore cette bonne chance de trouver quelque écrivain admirable, un Tacite par

(1) *Le Peuple*, 20 juin 1876.

(2) *Sylvia*, de Leo Delibes.

exemple, qui enregistre leur fin » (1). Certes, le nom de Tacite correspondait bien à la réponse à donner et l'évocation de l'historien latin est tout à fait à sa place. Le mot de Becque trahit le commerce avec les grands hommes de l'âge ancien (2). Outre tout cela, Becque a même une fois pratiqué le classicisme. Si incroyable et peu connu qu'il soit, le fait est incontestable. Il a écrit un sonnet entier peuplé de temples, d'oracles, de déesses, d'êtres mythologiques. Plusieurs accessoires, telles la lance et la lyre, y figurent sans pudeur. Les vers sont consacrés à une jeune femme :

Perdue en ce Paris profane,
Quel est ton pays et ton nom ?
Es-tu chaste comme Diane,
Es-tu fière comme Junon ?

Je te contemple et je t'admire !
Je me souviens, quand je te vois,
Des divinités d'autrefois,
Qui portaient la lance ou la lyre.

Nous vivons dans d'autres milieux.
O temps anciens ! Temps fabuleux !
L'Olympe était près du Parnasse ;

Et les déesses écoutaient
Les poètes qui les chantaient
Avec respect, amour et grâce (3).

On ne dirait pas que Becque se trouve tout à fait dépaysé dans cette science compliquée qu'est la mythologie.

(1) *Querelles Littéraires*, page 238.

(2) On lit aussi dans un de ses poèmes publiés après sa mort :

Et Cléon qui devient César.

(3) Dans *Le Frisson*, en 1884, apparaissent aussi Vénus et Chloris. Dans un poème resté inédit jusqu'à 1926, Becque chantait :

Tête blonde,
Gorge ronde,
Et bras nus,
Colombine
Est cousine
De Vénus.

Nous ne parlons pas de sa conférence sur le *Plutus* d'Aristophane, car il la fit à la fin de sa carrière et après avoir écrit la phrase de laquelle nous sommes partis pour cette discussion; mais si nous rappelons encore que son premier ouvrage, le livret d'opéra *Sardanapale*, traite un sujet antique, on peut, sans craindre un démenti, établir que Becque se calomniait lui-même en dédaignant ce qu'il connaissait de ces temps « anciens et fabuleux ».

Dans les pièces mêmes de Becque on rencontre les traces des études classiques. Dans l'*Enfant Prodigue*, le jeune Théodore Bernardin croit avoir comme maîtresse la fille de son père et s'écrie : « Il faudrait remonter jusqu'à l'histoire d'Œdipe pour trouver un pareil exemple de la fatalité ». Son père compose de « petits bouquets » « à Chlo-
ris », la déesse des fleurs chez les Grecs. Plusieurs de ses personnages connaissent au moins les locutions latines banales (1). D'autres — surtout — le comte de Rivailles, dans *Michel Pauper*, et de la Rouvre, dans l'*Enlèvement*, parlent des antiques civilisations orientales et de la sagesse des nations africaines et asiatiques.

Un peu plus loin, on verra que Becque n'ignorait pas les œuvres de Shakespeare, de Molière, de

(1) Dans *Michel Pauper*, le héros du drame arrête une avalanche de protestations d'un domestique par un « Sufficit ». Dans l'*Enlèvement*, l'héroïne apprend le latin et s'exprime en maximes : « Homo sum et nihil humani alienum puto ». Son partenaire s'exclame : « Langue superbe, comme le peuple qui l'a parlée. » Dans la *Navette*, un gamin-poète signe ses vers : « Armand fecit ». Dans les *Corbeaux*, le notaire Bourdon emploie le *Catilina ante portas*. Un politicien des *Polichinelles* aime mieux dire *ad vitam æternam* que « jusqu'à la fin des fins ». On en rencontre aussi dans les chroniques de Becque : « Sursum corda » (*Souvenirs*, p. 199), « Grande spatium cœvi », « Voe victis » (*Querelles Littéraires*, pp. 117, 211).

Beaumarchais. Il avait lu La Bruyère et La Rochefoucauld. Pour comparer à quelque chose l'intérieur de Pathelin qu'Edouard Fournier avait décrit dans la *Vraie farce du maître Pathelin*, il choisissait « la caverne de Gil Blas » (1); Lesage était donc bien présent à sa mémoire. Ses personnages parlent de Laplace, d'Arago, de Beethoven. Boileau, Corneille, Racine, Lamartine, Hugo, Musset, Wagner, Gounod, il les a étudiés, lus ou écoutés avec amour. Nous ne mentionnons que ceux dont les noms se rencontrent dans les comédies, les chroniques et les vers (2) de Becque. Combien d'autres n'y sont pas nommés, que ce grand autodidacte connaissait cependant de près!

Il y a donc beaucoup à retrancher de ce « Je n'ai pas une grande culture » dont Becque se gratifiait lui-même. Et la conclusion qui s'ensuit est bien simple : toutes les fois que Becque parle de ses qualités, de sa formation, de ses sympathies, ne prendre les indications des *Souvenirs* qu'après les avoir bien vérifiées et confrontées sérieusement avec l'œuvre même.

Dans les recherches et dans les constatations relatives à l'influence que la littérature a exercée sur l'auteur qu'on étudie, on est souvent porté à chercher et à trouver des rapports entre des écrivains qui se sont complètement ignorés ou entre les personnages, les scènes et les phrases qui n'ont jamais pu se déterminer directement les uns les autres. La hantise du « semblable » est pour beaucoup dans un grand nombre de rapprochements qui souvent n'ont pas de fondement solide. On crie souvent à l'imitation, voire au plagiat, là où l'affinité

(1) *Le Henry IV*, 3 juillet 1881.

(2) *Le Frisson*.

des tempéraments, l'identité des situations ou la parenté des sujets ont inspiré et amené les mêmes nuances d'expression. Plus d'une fois, l'œuvre de Becque tend ces pièges au chercheur consciencieux.

Dans *Michel Pauper*, l'héroïne, Hélène de la Roseraie, dans une tirade par laquelle elle se défend contre son amour pour l'impétueux comte de Rivailles, s'écrie : « Est-ce que ma liberté, mon honneur, ma vie m'appartiennent ? Puis-je les reprendre à mes parents pour vous les donner ? » Et un peu plus tard, dans la même tirade : « Non, non, mille fois non, la volonté de ma conscience triomphera de l'entraînement de mon cœur ». Est-ce un écho des combats que le devoir et la passion se livraient dans l'âme et le cœur de Chimène ? Est-ce l'influence de Corneille ? (1).

Autre exemple. Dans sa chronique du 4 novembre 1897, publiée dans *Le Siècle*, à propos des *Corbeaux*, M. Camille Le Senne écrivait : « Tel est ce drame inspiré par une phrase d'Alfred de Musset : « Tous réclamaient, disputaient et criaient : on s'étonnait qu'une seule mort pût appeler tant de corbeaux » ». Becque connaissait l'œuvre de Musset. Il a loué ses pièces. *On ne badine pas avec l'amour* était pour lui « une œuvre sans prix ». Lorsqu'il la revit à la Comédie Française en 1881, il se disait transporté au-dessus du train-train ordinaire; l'exquis de la pièce le charma; le poète de ce monde « moitié réel, moitié rêve » le ravissait depuis toujours et Becque ne pouvait ne pas trahir son vieil amour pour lui : « On y retrouve, disait-il, son Musset tout entier ». Il n'aimait pas

(1) Becque cite Corneille dans ses chroniques très familièrement. (Dans les *Souvenirs*, par exemple, page 181 : « Chimène, qui l'eût cru ? — Rodrigue, qui l'eût dit ? »

moins les vers du poète. Dans sa chronique théâtrale du *Peuple* du 17 octobre 1876, afin de caractériser Aurélien Scholl, l'auteur d'une petite comédie : *Le Repentir*, il cita les vers qu'il avait trouvés dans Musset :

Un poète mort jeune à qui l'homme survit... (1)

Dans son *Frisson*, il plaçait les *Nuits* parmi les chefs-d'œuvre. En 1889, il écrivait : « ... Alfred de Musset a été le divin chanteur que nous avons adoré et que nous adorerons toujours ». Il l'évoquera encore plus tard : « Il faut en ce bas monde aimer beaucoup de choses, a dit Musset » (2). En 1893, il reprendra ses anciens éloges d'Alfred de Musset; en Italie, dans ce pays où le poète d'*On ne badine pas avec l'amour* avait vécu un des romans les plus douloureux, Becque glorifiera à nouveau son « théâtre moitié réel et moitié rêvé » où « tout se trouve réuni, la passion et l'observation, la sensibilité, l'esprit et la fantaisie ». Cependant si les *Honnêtes Femmes*, par certains côtés, rappellent le Musset du proverbe *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée*; si Armand, le tout jeune poète du sonnet : « Sois fidèle à l'amour », le petit effronté de la *Navette*, est un Fortunio gai, si — gracieux, spirituel, léger, tendre et impertinent, jeune, surtout jeune — il a la fantaisie ailée à la Musset, — la phrase précitée suffit-elle à nous faire admettre qu'elle ait inspiré la pièce. Nous ne croyons même pas qu'elle ait inspiré le titre (3).

(1) Le vers est, comme on le sait, de Sainte-Beuve, repris par Musset.

(2) *Journal des Débats*, 22 mars 1893.

(3) Avec de tels raisonnements, on pourrait même indiquer parmi les sources le *Corbeau* de Leconte de Lisle. On se souvient que cet oiseau de proie dit à l'abbé Sérapiôn :

Hélas ! je crois, seigneur, en y réfléchissant,
Que l'homme a toujours eu soif de son propre sang,
Comme moi le désir de sa chair vive ou morte.
C'est un goût naturel qui tous deux nous emporte
Vers l'accomplissement de notre double vœu...

C'est la vie qui a inspiré Becque ou, si l'on veut une inspiration littéraire, il faut la chercher — comme nous le ferons tout à l'heure — dans Balzac.

Et que d'erreurs à commettre si l'on se laissait égarer par l'identité des titres ! Une des pièces-maîtresses de Becque s'appelle *La Parisienne* ; c'est absolument le même titre que donna jadis à une de ses comédies Florent Carton Dancourt, le fameux successeur de Molière. Sa *Parisienne* fut jouée pour la première fois le 13 juin 1691. On se rappelle que le théâtre de Dancourt peignait les femmes d'intrigues, les hommes de loi, les financiers, les bourgeois, les valets, les cochers, un monde pareil à celui dont s'occupera Becque deux cents ans plus tard. L'étude des mœurs contemporaines a été une des préoccupations de ce comique réaliste à la fin du XVII^e siècle ; ses procédés dramatiques étaient assez naturels ; son style n'usait pas d'artifices ; sa peinture était franche ; en un mot, il apparaît comme un ancêtre littéraire de Becque. Or, la pièce de celui-ci n'est-elle pas sortie de cet acte où le fameux auteur du *Chevalier à la mode* a esquisé la Parisienne ? A regarder superficiellement et avec les yeux d'un critique enragé à trouver des ressemblances, on pourrait établir facilement une sorte de parenté entre les deux *Parisiennes*. L'Angélique de Dancourt et la Clotilde de Becque sont dans une situation analogue : toutes deux sont importunées d'avoir plusieurs amants. Au cours d'un monologue, Angélique nous confie son embarras : « En vérité, c'est pourtant une chose embarrassante que plusieurs amants à la fois !... » (1). Et on se rappelle les difficultés qui accablent Clotilde entre son mari, son amant abandonné et son amant

(1) Scène X.

en cours. Les deux Parisiennes tiennent à ménager ceux qu'elles trompent tout en les aimant. « Dorante va venir, dit Angélique, et je suis bien aise d'être sûre qu'Eraste ne pourra rien entendre de notre conversation ». Dorante est pour elle ce que Simpson sera pour Clotilde et Eraste est le pendant de Lafont. Et Dieu sait si Clotilde prend des précautions pour que Lafont ne rencontre ni n'entende Simpson. Angélique n'a songé à Dorante que depuis l'absence d'Eraste; celui-ci étant de retour et l'aimant toujours, elle n'a plus que faire de Dorante. « Il y a une espèce de fidélité dans cette manière d'inconstance », comme dit Lisette, la servante d'Angélique. Clotilde, on s'en souvient aussi, reste en quelque sorte fidèle et à son mari et à son premier amant tout en manquant de constance à leur égard. Comme le sera la Parisienne de Becque, la Parisienne de Dancourt est ingénieuse, spirituellement, exquisement fourbe, admirable à se servir de pieux mensonges et à se tirer des situations épineuses : assiégée par un homme de soixante-quatre ans, un jeune officier, un homme de robe et un Gascon, elle sait les berner tous et n'en aimer au fond qu'un seul. Mais à regarder de près et sans parti-pris, les pièces — excepté les titres — n'ont en vérité rien de commun. La Parisienne de Dancourt est une jeune fille; dans la première partie de la pièce, c'est une Agnès timide et à qui l'esprit n'est point encore venu; dans la deuxième partie, c'est une Agnès très éveillée, à ce point que la soubrette de la comédie doit crier bien fort : « Ma foi, vive Paris ! L'esprit ne vient point si vite aux filles de province ! » pour nous expliquer le changement vaudevillesque du caractère d'Angélique. Mais c'est toujours une sorte d'Agnès.

Ensuite, les « amants » de la Parisienne que peignit Dancourt ne sont en somme que les amoureux d'une jeune fille à marier, des candidats. Les deux infidélités sont toutes différentes. Les trouvailles mensongères d'Angélique tiennent de la naïveté tandis que l'ingéniosité de Clotilde est un fruit du raffinement. Les deux comédies se ressemblent à peu près comme toutes les pièces où l'on a étudié la femme luttant avec son arme la plus sûre : la ruse (1).

La Parisienne n'est pas seule à avoir son homonyme. Pour ne tenir compte que de la littérature dramatique, la pièce des *Corbeaux* de Becque n'est pas seule non plus à avoir ce titre. Exactement au moment où Becque présentait la pièce aux directeurs de théâtre, le populaire auteur comique alle-

(1) On ne peut guère trouver quelque chose de plus commun entre *La Parisienne* de Casimir Delavigne et celle de Becque, bien que le titre invite au rapprochement.

Presque au moment où Becque déclara aux journalistes qu'il travaillait à sa *Parisienne*, en 1882, un émouvant roman de Claude Vignon, ayant le même titre : *La Parisienne*, occupait la critique et trouvait un bon accueil auprès du public. Mais il n'eut point d'influence sur le théâtre de Becque. Claude Vignon, — une élève de Balzac, Victor Hugo et Georges Sand à la fois, — dépeignait en Amélie Ducrest une parisienne belle, douce, simple, brave et fidèle épouse, qui, même restée veuve, ne cessa pas d'être la femme de son mari éternellement aimé, qui fut une mère admirable et mourut héroïquement en prodiguant des soins aux parisiens tombés pendant une de ces « sorties » dont on attendait, en janvier 1871, le salut de la capitale assiégée et du pays entier. Malgré le titre, la différence entre les deux personnages est évidente au premier examen.

La Parisienne, comédie en un acte, par Mme Louis Figuiér, qui fut donnée au même Théâtre de la Renaissance où eut lieu la première de *La Parisienne* de Becque, plus vieille de douze ans, n'est pas non plus une source qui pourrait nous intéresser; elle n'a en rien inspiré Becque.

mand, Gustav von Moser (1), le Scribe du théâtre d'Outre-Rhin, publia à Leipzig, en 1877, la sienne qui portait le même titre : *Les Corbeaux* (2). Le « tableau de caractères » de cet auteur allemand prodigieusement fécond représente aussi des gens qui se ruent sur une succession pour s'en emparer. Le sujet est emprunté à un auteur russe, Alexandrov, et la scène se passe dans une grande propriété en Russie. Deux frères, l'un marié, l'autre célibataire, et un neveu de feu Vassil Vassilyévitch se disputent l'héritage de leur parent. Après plusieurs scènes à la Molière et à la Regnard, la famille ouvre le testament. Stupéfaction générale. Le cher disparu a une fille naturelle; c'est à elle qu'il laisse sa propriété, ses usines et tout ce qui lui appartenait. Les corbeaux s'abattent alors sur la pauvre héritière. Les oncles, désignés pour gérer cette fortune de 400.000 roubles jusqu'au mariage de Catherine Vassilyévitch, s'ingénient à trouver les moyens d'en saisir tous les profits. On a retiré la légataire universelle d'un magasin où elle travaillait comme couturière et on l'a installée dans la maison que les parents continuent à assiéger. La jeune fille est réellement torturée entre ses tuteurs,

(1) Né en 1825 à Spandau, élevé au Corps des Cadets, appartenant en 1842 à la Garde du prince Guillaume de Prusse, s'est retiré de l'armée en 1856 pour se consacrer à l'agriculture et à la littérature. Il écrivit, l'une après l'autre, une vingtaine de saynètes et entreprit ensuite la grande comédie bourgeoise. En 1876, étaient publiés 17 volumes de ses *Lustspiele*. Entre autre, il écrivit *Une femme qui a été à Paris*. N'abandonnant jamais la plume, il est mort en 1903 à Görlitz.

(2) *Die Raben*, Charakterbild in drei Akten. Nach dem Russischen des Alexandrow bearbeitet von G. von Moser. Den Bühnen gegenüber Manuscript. Die Verfügung über das Aufführungsrecht ist der Deutschen Genossenschaft dramatischer Autoren und Componisten zu Leipzig übertragen. Leipzig, Druck von Ferber Seydel, 1877, S. 116.

le jeune cousin Boris, ses tantes dont l'affection va jusqu'à l'étouffer, et son pauvre fiancé d'hier, c'est-à-dire d'avant l'héritage. Les intrigues se suivent et accablent la victime de ces bourreaux, qui organisent le pillage, tout en disant : « Ne nous querellons pas ! On va dire : Voilà des corbeaux qui sont tombés pour se partager la proie et qui croassent ! » », ou : « Si l'on nous entendait, on pourrait dire que nous sommes des corbeaux ou des brigands » (Acte I, scènes 3 et 5). L'argenterie est partagée, les bijoux sont réservés, l'argent qu'on espère hériter file d'avance dans les combinaisons à l'aide desquelles on compte ravir la succession. Les vieux comme les jeunes, les femmes aussi bien que les hommes, quoique chacun garde l'espoir d'avoir la part du lion, sont de connivence pour dépouiller la jeune fille. Cependant, le testament avait été fait neuf ans avant la mort de Vassil Vassilyévitch et les 400.000 roubles n'étaient qu'un chiffre factice. Les notes, les traites, les obligations que le testateur, mort subitement, n'avait pas réglées pleuvent sur les conspirateurs. Le plus jeune, qui, ayant évincé le fiancé de Catherine, devait se marier avec elle, s'aperçoit le premier que les dettes dépassent la succession, se prête soudainement au désir que ses oncles aient exprimé de le voir partir et laisser leur pupille; chargé de présents et comblé de témoignages d'affection, il s'en va. Les autres sont dupes de leur propre cupidité et se traitent mutuellement de corbeaux (Acte III, scène 13). Un bon comte, ami du défunt, met en ordre la succession, une cinquantaine de roubles restent quand-même à Catherine, et elle épouse le fidèle scribe Paul Stzouchkine.

La rencontre entre les deux œuvres est intéres-

sante. Dans deux pays différents, deux écrivains traitent en même temps un même sujet : après la mort d'un père, la rapacité de gens malhonnêtes déchaînée autour de la succession. Ils comparent ces derniers aux oiseaux de proie et donnent à leur pièce le même titre, *Les Corbeaux*.

Becque n'a pas complètement ignoré les choses d'Allemagne. Très jeune, il avait comme ami le musicien Gasperini qui, le premier, commença la réputation de Wagner en France (1). Du reste il appartenait à la génération qui a entendu en 1861 le *Tannhauser* à l'Opéra et qui a été passionnée par le problème wagnérien. Pendant la guerre de 1870, le volontaire a été à même de faire une expérience personnelle sur l'état d'esprit des Prussiens. Il a observé les professeurs allemands qui voyageaient en France pour y chercher de quoi nourrir l'impérialisme de leurs compatriotes, et il a parlé de leur lourdeur, de leurs haines et de leur férocité (2). A l'époque où il finissait ses *Corbeaux*, il écrivit un compte-rendu de *l'Ami-Fritz*, où une allusion à *Hermann et Dorothee* trahit sa connaissance de Goëthe (3), de « l'illustre Goëthe » comme l'appelait Lord Byron en lui dédiant son *Sardanapale* (4). Mais nous ne croyons pas qu'il ait même connu de nom l'auteur des *Corbeaux* allemands ou plutôt russo-allemands. La popularité de Gustav Moser n'est pas sortie de son pays; à peine a-t-elle

(1) *Souvenirs*, page 28.

(2) *Querelles Littéraires*, page 211.

(3) *Querelles Littéraires*, page 59.

(4) « A l'illustre Goëthe, un étranger ose offrir l'hommage d'un vassal à son seigneur suzerain, le premier des écrivains vivants, qui a créé la littérature de son pays et illustré celle de l'Europe; l'indigne production que l'auteur se hasarde à lui dédier est intitulée *Sardanapale* ». (Trad. A. Pichot).

atteint quelques petites nations voisines ou sujettes de l'Allemagne et de l'Autriche. ,

Sans doute, il y a quelques points de rapprochement entre les deux pièces; tout gravite autour d'une succession; une fabrique est en question; la mort du testateur est subite; les héritiers sont assaillis par des gens de mauvaise foi qui usent d'hypocrisie, de ruse et d'intimidation. En revanche, mille choses diffèrent. Le père de l'auteur allemand est un joueur et un viveur et n'a que des enfants naturels; M. Vigneron laisse sa femme et quatre enfants pour qui il a peiné jusqu'à la mort. Les gens qui s'acharnent contre la succession de Vassil Vassilyévitch sont les membres de sa famille; chez Becque, ce sont des hommes d'affaires et des gens de loi. Pour ne pas nous livrer à un dénombrement inutile, indiquons seulement la différence fondamentale : les préoccupations des auteurs sont totalement opposées, elles creusent entre les deux pièces un fossé infranchissable : les *Corbeaux* de Moser ne sont même pas « une comédie bourgeoise », ils sont une pièce adroitement faite, une combinaison théâtrale à la Scribe, qui finit en vaudeville, et l'auteur a bien fait d'abandonner la dénomination « un tableau de caractères » qu'il avait mise dans la première édition et de la remplacer par celle de « comédie » (« Lustspiel »); la pièce de Becque est une étude psychologique et un drame social au sens le plus beau du mot.

Gustav von Moser doit beaucoup aux auteurs dramatiques français. Dans ses *Corbeaux*, par exemple, les personnages parlent le français comme s'ils voulaient rappeler leur origine. En effet, brochant sur un récit russe, Moser fit sa pièce

avec des procédés de vaudevillistes français et avec des observations de Molière, de Regnard et, surtout, d'Adolphe Belot et Villetard; après dix-sept ans, la famille de César Girodot y a revécu pendant trois actes, avec, peut-être, la seule différence que les inévitables heureux mariés de la fin de la pièce Lucien et Pauline s'appellent ici Paul et Catherine. Becque aurait donc eu le droit de copier Moser et de faire rembourser à la littérature française ce qui lui fut emprunté; il aima mieux être original.

Les deux homonymes ne se ressemblent donc pas.

Enfin, il y a de ces pièces qui nous font supposer, au moins pour un moment, que des auteurs sans grande valeur ou très peu connus ont pu exercer une certaine influence sur Becque. Lorsque l'on est plongé dans l'examen de ces rapports qui existeraient entre les autres et l'écrivain qu'on étudie, on découvre quelquefois un livre ou une scène qui déclanche dans notre mémoire la souvenance de quelque chose d'analogue dans son œuvre. Une analyse détaillée peut cependant nous désabuser assez vite.

Dans l'*Outrage*, que Théodore Barrière écrit en collaboration avec Plouvier, une scène de nuit nuptiale est traitée avec une vigueur dramatique extraordinaire. Il en est de même dans le quatrième acte de *Michel Pauper*. Faut-il conclure à une imitation ou même à une influence? Les auteurs de mélodrames ont cherché un effet sur le public; Becque a voulu satisfaire son désir artistique; les premiers ont fait une « scène », celui-ci a été sincère comme le poète qui chante l'amour et sa déception. Puis, les détails ne se ressemblent

pas. — Dans *l'Enfant Prodigue*, un ancien parisien, revenu à Paris, demande à ses vieux amis : « Appelle-t-on toujours les femmes des filles de marbre ? ». Est-ce une allusion aux *Filles de marbre*, pièce que Barrière a écrite en 1853 ? En tout cas, ce serait le seul fait à citer dans un parallèle où l'on voudrait rapprocher les deux pièces. En 1882, Jules Claretie défendait Becque contre un contrat usuraire ou, plutôt, qui pouvait être tel si on l'interprétait trop strictement. Il prédisait à Becque la triomphale issue de la représentation des *Corbeaux*. « Ce qui est certain, écrivait-il, c'est que l'auteur de la pièce nouvelle, quoi qu'il advienne, sortira grandi de la bataille. Il y a en lui un moraliste cruel, à la Balzac, et sa tragédie bourgeoise — l'histoire de cette famille Vigneron — me laisse la sensation même de la réalité ». Mais cet éloge n'est là que pour masquer la jalousie d'un confrère et pour faire passer ce qui suit. Claretie se plaît surtout à insister sur le fait que Becque avait vendu les *Corbeaux* comme *mélodrame*. En effet, dans le contrat par lequel il cédait sa pièce à Peragallo, agent de la Société des auteurs dramatiques, les *Corbeaux* sont appelés « mélodrame ». Claretie s'en empare pour classer Becque dans le voisinage de Barrière. Il ajoute même qu'il appellerait Becque « un Barrière », un « Barrière gras ». Et là-dessus, il se lance dans des considérations physiologiques sur Hugo, Balzac, Sainte-Beuve et autres obèses en littérature. Ce surnom, qu'il donne à Becque, « eût fait plaisir, dit-il, à Théophile Gautier, qui a émis un jour cette formule : « L'homme de génie ou de talent doit être gras » ». Et Claretie, poussant à l'acceptation du mot, cherche à l'appliquer à Becque. Adroi-

tement, faisant oublier que c'est lui qui a inventé le surnom, le quasi-ami écrit : « ... ce surnom de *Barrière gras* donné à l'auteur des *Corbeaux* ». Il faudrait de la malice et de la malveillance à la manière de Claretie pour confondre le drame de Becque avec le genre *Ambigu* et les pièces de *Barrière*.

Dans *l'Enfant Prodigue*, quelques personnages font penser à la bohème de Murger et aux héros d'Octave Feuillet dont le *Jeune homme pauvre* faisait pleurer pendant deux cents soirées le public des années soixante. Il est vrai que c'est plutôt sur le revers de la médaille que Becque fait tourner nos regards. Y a-t-il là une influence pour ainsi dire détournée ?

Que de pièges si l'on essaie d'établir les rapports entre le théâtre de Becque et celui de Victorien Sardou ! L'auteur de la *Famille Benoiton* (1), était « en pleine production et en plein succès » (2), lorsqu'on lui présenta le manuscrit de *l'Enfant Prodigue*. Il ne trouva rien à corriger dans cette première comédie de Becque. « C'est très amusant », dit-il simplement, et il imposa la pièce au directeur du Vaudeville. Une vingtaine d'années après, nous l'avons vu, Sardou intervint pour faire jouer la *Parisienne*. C'est aussi lui qui reçut l'auteur des *Corbeaux* à la Légion d'Honneur (3). Becque ne s'est pas lassé de proclamer sa gratitude envers son « illustre confrère » et son « ami indulgent et dévoué ». En 1893, relevant le grand nombre des théâtres qui jouaient du Sardou en ce

(1) Jouée pour la première fois avec un succès éclatant au Vaudeville, en 1865, deux ans avant les débuts de Becque.

(2) *Souvenirs*, p. 14.

(3) Voir le chapitre sur *La vie de Becque*.

moment-là, proposant à la Comédie-Française de reprendre *Thermidor*, il se réjouissait de la grande vogue qui revenait de tous côtés au « véritable auteur dramatique de l'époque », à celui que l'on jouera le plus longtemps et « qui se présentera debout à la postérité ». Il était heureux de rendre hommage à « l'homme sans haine et sans détours », « au grand créateur » de la seconde moitié du XIX^e siècle (1). L'hymne ne pouvait pas contenir plus d'ardeur. Becque est allé jusqu'à mettre Sardou au même rang que Balzac, ou, au moins, jusqu'à le comparer à celui-ci. « L'œuvre immense » de Sardou lui rappelle celle de Balzac; l'imagination, la fièvre de travail, et « l'abondance de la conception » le font songer à celles de l'auteur de la *Comédie Humaine*. Il établit tout un parallèle :

Comme Balzac, et avec la même verve comique, il préfère le drame et y revient toujours. Il établit des milieux avec ses personnages, comme Balzac avec ses descriptions. Les histoires mystérieuses, les conspirations, la police, les préoccupent l'un et l'autre... Ces deux cerveaux sont bien semblables, conquérants et visionnaires.

Et qu'on ne dise pas que ce dityrambe date de l'année où Becque avait cessé de produire. Plus près de ses débuts, Becque s'inclinait déjà devant les « triomphes » de Sardou. Dans l'*Union Républicaine* du 22 novembre 1882, il défendit l'art que possédait Sardou de faire une exposition de caractères et salua en lui le « célèbre auteur » et l'« admirable créateur ». Nul auteur, cependant, n'a moins influencé les idées et la forme du théâtre d'Henry Becque que ce maître tant

(1) *Souvenirs*, pp. 186-188.

loué et si sincèrement aimé. A bien chercher, on trouverait quelques rapprochements entre l'*Enlèvement* de Becque et *Divorçons !* de Sardou. Mais la pièce de Becque est de 1871 et celle de Sardou de 1883. Il y a dans le premier acte des *Corbeaux* du monde, des invités et un dîner inachevé, interrompu par un accident; il y a quelque chose de pareil dans l'*Odette* de Sardou : une société entière est conviée à une sorte de fête qui, troublée par un accident, ne se termine pas. L'auteur des *Corbeaux* connaissait jusqu'au dernier détail d'*Odette*. Mais, là encore, il avait fait le premier acte de son célèbre drame quatre ou cinq ans avant la première représentation de la pièce de Sardou, et, en aucun cas, il ne pouvait rien emprunter à *Odette*, celle-ci étant jouée presque deux mois après les *Corbeaux*. A vouloir coûte que coûte trouver de la ressemblance, on pourrait signaler deux ou trois détails parallèles, bien qu'on s'aperçoive vite que la vie les a fournis indépendamment et à Sardou et à Becque. Dans *La Famille Benoiton*, par exemple, Formichel fils « met dedans » son propre père, et l'on se souvient que dans *Le Départ*, Letourneur parle d'une pareille aventure advenue à son cousin. Dans *Les Amis Intimes*, Marecat fils est un chérubin qui cache en lui un diable, il fait des déclarations à la bonne et l'embrasse comme le fera plus tard Bernardin fils de l'*Enfant Prodigue*.

La seule circonstance un peu déconcertante est une sorte de similitude entre la *Séraphine* (1868) de Sardou et la *Madeleine* de Becque. La saynète de Becque fait penser à un raccourci de la comédie de Sardou qui a cinq actes. Les deux héroïnes sont animées d'un désir pareil : sauver leur

filles — Yvonne dans *Séraphine*, Berthe dans *Madeleine* — des vilénies auxquelles les exposerait le monde, élever l'enfant né de leur amour coupable dans des sentiments religieux. Mais, ce fonds général à part, sur tous les autres points, les deux œuvres sont complètement dissemblables. Sardou a machiné une pièce de théâtre, Becque a fait une analyse psychologique et un bijou artistique. S'il existe là une influence, ce serait un de ces cas, presque introuvables, où l'imitateur n'amplifie pas, ne paraphrase pas, ne pastiche pas, où il raccourcit et condense.

Si l'on se risquait à chercher les influences des auteurs tout à fait proches de l'époque où Becque produisait, qui débutaient en même temps que lui, à une ou deux années près, le terrain devient encore plus mouvant. Ne citons que deux cas.

Peu de temps avant la première représentation de *Michel Pauper*, Alfred Touroude faisait jouer au Théâtre de l'Ambigu sa *Charmeuse*, où il présentait un homme trompé qui se jette dans l'ivresse pour demander l'oubli à l'alcool et qui devient fou, comme le héros de Becque. Cette ressemblance est bien frappante. Cependant, que de différences entre les deux drames !

Dans le *Peuple* du 14 mars 1877, à propos de *Bébé*, une insignifiante comédie de Najac et Hennequin, Becque écrivit une chronique où il s'arrêta surtout à une scène qui peignait un précepteur :

Arrêtons-nous seulement sur une scène, la plus amusante du monde, et qui pourrait s'appeler la leçon de droit.

Pétillon, assis entre Bébé et un de ses camarades, un autre Bébé, commence la lecture du code. Nos

gamins allument leurs cigares, parlent de courses et d'amourettes. Pétillon s'interrompt; il les écoute en souriant et place son mot gaillard dans la conversation. Bébé va au piano et commence une valse. Pétillon a toujours aimé la valse, il ébauche quelques pas. Cependant M. d'Aigreville, le père, survient et demande à Pétillon s'il est content de ses élèves.

— Très content, répond Pétillon, ils travaillent.

— Mais, reprend le père, j'avais cru entendre de la musique.

— C'est mon système, reprend Pétillon. Le code appris ainsi, chanté au piano, pénètre plus facilement dans les intelligences rebelles.

— Voyons ça, reprend M. D'Aigreville étonné.

Alors Pétillon et ses élèves entonnent et détaillent un article du code :

Sur l'air du tra, tra la la,
Sur l'air du tra, tra la la,
Sur l'air du traderi, dera,
Tra la la.

Saint-Germain qui joue Pétillon, lui a donné une tête impayable et en a fait un type qui *restera dans l'histoire anecdotique du théâtre*.

Notons bien que Becque a vu la pièce et en a fait le compte-rendu juste au moment où il était en train de parachever ses *Corbeaux*. L'insistance avec laquelle il parle de cette scène de *Bébé* et de ce type « qui restera dans l'histoire anecdotique du théâtre » est trop démesurée pour qu'on ne pense pas à une impression éventuelle; l'idée de mettre un Pétillon dans les *Corbeaux* n'a-t-elle pas pu lui venir après avoir vu ce vaudeville sans importance ? Merckens conseille à son élève, Judith Vigneron, d'avoir plus de « diable au corps » et les parents de celle-ci seraient très étonnés s'ils entendaient une telle leçon. « Maman ne serait pas contente, si elle vous entendait en ce mo-

ment », lui dit la jeune fille. Cependant, bien analysés, les deux professeurs diffèrent par tous les autres traits, ainsi que par les rôles qu'ils jouent dans les pièces. Le professeur de musique dans les *Corbeaux* est une création originale. Mais, tout compte fait, Becque a pu partir de cette figure rendue intéressante par l'irrésistible jeu du fameux comique Saint-Germain, et arriver à une tout autre. On pourrait trouver de l'influence partout si l'on étendait le sens de ce mot à toute suggestion possible, à tout prétexte dont l'esprit s'empare pour créer du neuf.

Et comment établir l'influence des amis qui lui ont donné des conseils relatifs aux dernières retouches des *Corbeaux* et de la *Parisienne* ? Entre la rédaction primitive des *Corbeaux* et celle que Becque a adoptée comme définitive, il y a deux ou trois versions du texte. Il a changé plus d'une réplique suivant les conseils du Comité de lecture de la Comédie-Française (1). Edouard Thierry n'a pas été pour lui seulement un protecteur, il lui a suggéré certainement plus d'une idée. Ce n'est pas seulement l'édition des *Corbeaux* de 1896 que Becque lui dédia. La première édition de la *Parisienne*, publiée au mois de mars 1885, lui est également dédiée : « A Edouard Thierry, reconnaissance ». Sur l'exemplaire de Hollande que Becque lui offrit, au-dessus de la dédicace imprimée, on lit : « *Ex imis*, Henry Becque ». Rappelons-nous maintenant que le 28 janvier 1885 Becque écrivait à Thierry : « Je vous apporterai

(1) Dans une lettre à Emile Perrin, Becque écrit au sujet des *Corbeaux* : « Sans toucher au plan d'ensemble et aux caractères, j'ai cependant atténué ». Ces atténuations ont été exigées par le Comité de Lecture de la Comédie-Française.

mon manuscrit. Je suis un peu tourmenté », et qu'il s'agissait là d'un rendez-vous où Becque devait lui parler des dernières retouches de la *Parisienne*. Après ce rendez-vous, la pièce de Becque était-elle absolument la même qu'avant ? On est réduit à faire des hypothèses et des constatations imprécises.

Malgré toutes ces difficultés, malgré ces pièges tendus de tous les côtés, on peut réussir à démêler nettement certaines influences qui se sont exercées sur les pièces de Becque. En tout cas, nous espérons que les rapprochements et les parallèles que nous allons faire jetteront sur les *sources*, voire sur l'originalité, de Becque plus de lumière qu'il n'y en avait jusqu'à maintenant.

CHAPITRE II

LE CULTE DE BECQUE POUR LES PLUS GRANDS AUTEURS DRAMATIQUES

Shakespeare révélé par Voltaire, aimé par le XVIII^e siècle, loué par Mme de Staël et Stendhal, maître des romantiques. Taine l'offre comme modèle. L'influence de Shakespeare par l'intermédiaire du byronisme. Becque étudie l'œuvre de Shakespeare, qui est pour lui, avec Molière, le meilleur auteur dramatique. La folie de Michel Pauper et de Blanche Vigneron et la folie dans Shakespeare. — Becque moliériste. Sa retentissante conférence à l'Odéon. La connaissance et l'admiration de Molière. *Molière mon maître...* Pas d'emprunts ni d'imitation, des allusions seulement. L'influence en tant qu'elle est une fatalité des descendants. Il y a parenté entre les deux auteurs. — Becque et Beaumarchais, ennemis de la censure. — Une sorte de Figaro dans *l'Enfant Prodigue*.

I

Si rudimentaire et si incomplète fût-elle, l'instruction que Becque reçut au Lycée Condorcet l'initia assez bien à la littérature française et aux grands mouvements de la civilisation à l'étranger. En tout cas, dès sa tendre jeunesse, Becque prit le goût des classiques et des sommets de la

pensée humaine. Ce lycéen qui apprenait l'anglais comme langue vivante (1), bien plus tard, s'est adonné passionnément à l'étude de Shakespeare. Vers 1890 il réétudie, fouille et commente l'œuvre de Shakespeare. En 1891, il publie ces études : *Le véritable Hamlet et Hamlet et la Chronique de Belleforest*; l'année suivante, il s'occupe du *Songe d'une nuit d'été*. Dans ses manuscrits on trouve un essai sur *Coriolan* et *Jules César*. Il ne parlera pas, comme Voltaire désabusé, d'un « barbare » ou d'un « sauvage ivre »; pour lui, le dramaturge anglais est le « divin Shakespeare » (2).

Mais cette admiration pour Shakespeare se manifestait chez Becque bien plus près de ses débuts dans le théâtre et dans la critique. Les lettres françaises de la première moitié du XIX^e siècle et des années 1860 étaient constamment sous l'influence du théâtre shakespearien. Depuis les révélations que fit Voltaire, après son retour d'Angleterre; après les traductions et adaptations, qui souvent mutilaient le texte, de Laplace (quatre volumes, 1745-1748), de Pierre Letourneur (vingt volumes, 1776-1782), de l'abbé Leblanc et de J.-F. Ducis

(1) C'est seulement *après la mort de Becque*, en 1910, que P.-C. de Latour publia ses souvenirs sur le projet de Becque de traduire le théâtre de Shakespeare. Il écrivait : « Becque ignorait le premier mot d'anglais [!] et cette ignorance lui paraissait la meilleure garantie d'une traduction, ou plutôt d'une adaptation dégagée de l'erreur des interprétations conventionnelles. Il espérait y aboutir par une étude logique et minutieuse de la pensée du grand dramaturge anglais et des circonstances dans lesquelles elle s'était exprimée. Bien que je me sentisse peu d'inclination pour une pareille entreprise, il m'y avait associé presque de force, et nous en fîmes péniblement un essai sans lendemain avec le *Songe d'une nuit d'été* ». (*Le Gaulois*, 27 août 1910).

(2) « Et les années, et la vieillesse, où sur trois pensées a dit le divin Shakespeare, nous en devons une tombe ». (*Souvenirs*, p. 122).

(1733-1816) (1); après le plaidoyer de Mme de Staël pour Shakespeare en 1800 (2), l'intérêt et le culte pour lui sont allés grandissants. D'autres études et les nouvelles traductions n'ont fait que les nourrir (3). En 1822, Stendhal publie sa brochure sur *Racine et Shakespeare*, où, devant le public, il met ce dernier au-dessus de tous les autres. En 1827, une troupe anglaise, qui avait joué en 1822 à la Porte-Saint-Martin, donne une nouvelle série de représentations de Shakespeare, à l'Odéon et avec Kean cette fois-ci, et les romantiques acclament le souvenir du grand ancêtre (4). La même année, dans la *Préface de Cromwell*, Hugo se réclame ouvertement de Shakespeare. Deux ans plus tard, Alfred de Vigny fait « escalader par cet Arabe — le More de Venise — la citadelle du Théâtre-Français », comme il dit en 1839 dans l'avant-propos de l'*Othello* de Shakespeare, qu'il traduisit librement en vers. Musset chante :

Racine, rencontrant Shakespeare sur ma table...

et dans ses *Nuits*, que Becque a aimées et érigées en modèle, n'oublie pas le poète de *Roméo et Ju-*

(1) Ducis adapta, « francisa », et fit jouer *Hamlet* (1769), *Roméo et Juliette* (1772), *le Roi Lear* (1783), *Macbeth* (1784), *Jean sans terre* (1791), *Othello* (1792).

(2) Dans *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*. Voir aussi son livre *De l'Allemagne* (1810).

(3) En 1821, Guizot revise les traductions de Letourneur. En 1825, Amédée Pichot, dans son *Voyage historique et littéraire en Angleterre et en Ecosse*, consacre un chapitre au théâtre de Shakespeare. Emile Deschamps traduit *Roméo et Juliette* (1839) et *Macbeth* (1844), etc.

(4) C'est là que Dumas père « résolut d'être le Shakespeare de la France », comme dit Brunetière. — Voir : André Le Breton, *Le théâtre Romantique*, pp. 3-5.

liette. Balzac, dans ses œuvres cite les mots d'*Hamlet* et des autres pièces (1).

Dans les années 1860, ce culte n'a point diminué. Pour d'autres raisons, les réalistes et les naturalistes le célèbrent avec enthousiasme. Les traductions critiques paraissent (2), les théâtres reprennent le répertoire shakespearien (3), les études s'en font plus nombreuses (4). Dans les cercles littéraires on fête la mémoire du plus grand Anglais en analysant ses tragédies et féeries. Zola, tout jeune, en 1864, écrit pour « des conférences de la Rue de la Paix » des comptes-rendus sur Shakespeare (5). Il serait superflu de rappeler que *l'Histoire de la Littérature Anglaise* date de cette époque (1863) et que Taine y refait l'éloge de Shakespeare qu'il avait déjà esquissé dans son essai sur Balzac, publié dans le *Journal des Débats* en 1859. (« Le plus grand magasin de documents que nous ayons sur la nature humaine »). La philosophie des personnages, les évènements,

(1) Marneff, par exemple, dit à sa femme : « Nous devons quatre fermes, quinze cents francs ! notre mobilier les vaut-il ? *That is the question !* a dit Shakespeare ».

(2) Emile Montégut donna les premiers volumes de sa traduction en 1867, chez Hachette. (Le dernier parut en 1873). — En 1868, l'Odéon joue le *Roi Lear*, qui est commenté par toute la critique et notamment par Henri Blaze et Bury, un byron-man et un shakespeare-man très érudit (*Revue des Deux Mondes*, 1868, LXXV, pp. 223-236). La même année, la *Revue des Deux Mondes* publie l'article *Hamlet et ses commentateurs depuis Goethe*, où l'on analyse le livre *Shakespeare-Studien* de Gustav Rümelin (Stuttgart, 1866).

(3) Entre autres, en 1866, Ernesto Rossi joue *Othello* dans la salle Ventadour, et le public le salue par des acclamations sans fin.

(4) En 1861-1864 parut le *Shakespeare, ses prédécesseurs, ses contemporains, ses successeurs* d'Alfred Mézières.

(5) « Le peuple dans Shakespeare ». — *Correspondance, les Lettres et les Arts*. Lettres à Antony Valabrègue, Paris, le 21 avril 1864.

les types du théâtre de Shakespeare étaient entrés dans la vie même, et l'on ne parlait des passions, des consciences, de la grandeur et du comique des hommes qu'à l'aide des images et des phrases recueillies dans son Shakespeare. Labiche, dans *l'Affaire de la rue de Lourcine*, dont Becque parlait comme nous le verrons tout à l'heure, n'échappa même pas à cette noble manie.

Or, quelques années après ses débuts, Becque citait Shakespeare. Dans sa deuxième chronique théâtrale (1), parlant d'une femme qui, dans une comédie, « depuis quelque vingt ans, après son mariage, après son veuvage, pleure encore l'irréparable faute », il évoquait la femme ensanglantée de Shakespeare : « Elle [l'héroïne de la comédie] dirait volontiers avec lady Macbeth : Cette tache ne s'effacera jamais ». Pour comparer la Rosette d'*On ne badine pas avec l'amour*, en 1881, il ne trouvait pas de personnages plus propres que ceux de Shakespeare : « Rosette n'a que deux mots à dire et un baiser à recevoir. Elle passe comme Ophélie, comme Desdémone, ces victimes idéales de l'amour ». Dans son poème *Le Frisson* (1884), il raillait les faux mélancoliques qui prenaient « des airs d'Hamlet ». Non loin aussi de sa pleine production, en 1886, dans une discussion avec Paileron et Ludovic Halévy qui, à l'occasion de la réception de ce dernier à l'Académie Française, avaient soulevé quelques questions d'art dramatique, Becque citait Shakespeare comme le plus grand auteur à côté de Molière (2).

En approfondissant le *Sardanapale* de Byron pour en faire un poème-libretto, Becque était

(1) Sur *Lord Harrington*, dans *Le Peuple*, 18 mars 1876.

(2) *La Revue Illustrée*, 1 mars 1886.

déjà sous l'influence indirecte de Shakespeare, car, dans sa tragédie, Byron empruntait plus d'un détail et plus d'une pensée à son grand prédécesseur (1). Le culte de Shakespeare que les romantiques avaient porté au plus haut degré possible, repris par l'école réaliste pour d'autres raisons (2), imposait encore davantage l'esprit shakespearien à l'auteur de *Michel Pauper* et des *Corbeaux*.

Nous ne croyons pas que les scènes de *l'Enfant Prodigue* où nous avons montré tout à l'heure la farce et la verve parodiste soient comme un écho des inoubliables parodies du *Songe d'une nuit d'été*. Mais la rapidité et la diversité de l'action matérielle dans *Michel Pauper* peuvent bien trahir la trace que les pièces de Shakespeare ont laissée sur Becque. L'ascension sociale de Michel Pauper,

(1) Sardanapale raconte à l'esclave ionienne son songe, qui rappelle les tourments d'Hamlet : « ... je cherchais à la fuir avec horreur [son aïeule], comme si, au lieu d'être son descendant éloigné, j'avais été le fils qui la poignarda pour son inceste » (Acte IV, Scène I, traduction d'A. Pichot). A propos de ce songe, Sardanapale se pose la même question qu'Hamlet : « Si le sommeil nous montre de semblables choses, qu'est-ce que la mort ne doit pas révéler ? » (*Ibid*). Dans le deuxième acte, scène première, il y a un dialogue entre Sardanapale et Beleses, où le monarque dit au grand prêtre des vérités sur son ministère et sur ses lâches manières. Telle a été la dure leçon que donna à Polonius le sentencieux prince de Danemark. Il y a là une phrase toute pareille à celle qui rappelle à Horatius l'existence de choses dont sa philosophie ne se doute pas. Sardanapale dit : « ...je vous prie d'observer qu'il est entre le ciel et la terre des êtres plus dignes... ». — Dans une scène de l'acte premier, Byron a repris la méditation shakespearienne sur les vers. Salemenes, le noble beau-frère du roi, lui dit : « Tes pères ont été révéérés comme des dieux ». A quoi Sardanapale-Hamlet répond : « Oui, depuis leur mort et dans la poussière des tombeaux, où ils ne sont ni dieux, ni hommes. Ne me parle pas de cela. Les vers sont des dieux, du moins ils se sont nourris de nos dieux, et ne sont morts que quand ce mets leur a manqué ». (Trad. Pichot).

(2) Elle aimait le côté psychologique de cet auteur.

simple employé au premier acte et puissant patron aux actes suivants, l'écroulement d'une famille, un suicide, des incendies, une manifestation populaire, un conflit, une séduction, une brusque catastrophe morale, la folie, tout cela dans sept tableaux haletants, remplis de vigueur et d'énergie, teints de fortes couleurs, mais aussi enveloppés de poésie et quelquefois de miracles comme à la dernière scène où le charbon cristallisé en diamant illumine le héros qui succombe — on dirait l'œuvre d'un Shakespeare des années 1860. En parlant d'Hamlet, Becque combattait l'opinion de Goethe et de Taine qui voulaient le réduire à un jeune souverain déséquilibré par la mort de son père ou à un homme du seizième siècle. Pour trouver le trait principal de ce personnage, disait Becque, il faut aller plus loin, descendre jusqu'aux pensées les plus intimes et les plus tourmentées où domine l'inquiétude philosophique; il faut approfondir l'éternelle souffrance d'un cœur dont le plus profond est blessé par les calamités terrestres. « Laissez ce martyr, écrivait-il, ne lui demandez rien. Il souffre. Il se porte à merveille et il souffre cruellement... Il souffre pour lui, pour vous, pour le monde entier ». Voilà ce que Becque vit dans le prince danois qu'on avait dépouillé de son trône : ce n'est pas un prince héritier ni l'homme d'un siècle; c'est le symbole du martyr que les calamités terrestres infligent à chacun. Ainsi conçu, Hamlet a dans Michel Pauper un frère cadet, né deux-cent-cinquante ans plus tard, comme lui déshérité.

Un procédé de Becque lui vient sans doute de Shakespeare : la folie qui suit le terrible événement. La folie de Michel Pauper n'est pas un *deli-*

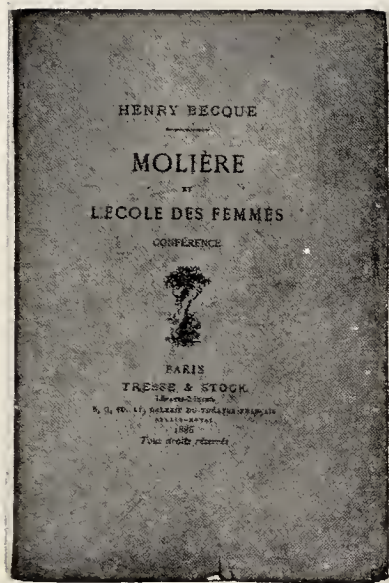
rium tremens : le désespoir l'a amenée autant que l'ivrognerie, et même davantage. Comme chez Shakespeare, il y a dans cette folie un peu de raison. « Je barbote par moments, dit Pauper, mais ça ne m'empêche pas de parler raisonnablement et de reconnaître les amis ». Quelquefois une phrase semble sortie de la bouche d'Ophélie devenue folle après la mort de Polonius : « Si vous êtes pour vivre avec nous, mon enfant, il faudra parler moins haut. Notre maison est une maison silencieuse ». Dans les *Corbeaux* aussi, une jeune fille devient folle. Les spectres si chers à Shakespeare ne passent pas sur la scène de Becque, mais les personnages les voient. Après une conversation violente et douloureuse, Blanche Vigneron, sanglotante, malade de souffrance, perd la raison et entrevoit l'esprit de son père : « Mon père ! dit la pauvre enfant égarée. Je le vois, mon père ! Il me tend les bras, il me fait signe de venir avec lui ». On dirait Hamlet sur les remparts d'Elseneur montrant à Horatius le spectre qui lui fait signe.

II

Ce n'est pas sans raison que M. Gustave Lanson, dans son *Histoire de la Littérature Française*, recommande parmi les œuvres à consulter sur Molière l'étude *Molière et l'« Ecole des Femmes »*, que Becque publia en 1886, d'abord dans la *Revue Bleue* et ensuite en brochure. Cette étude est

une retentissante conférence que l'auteur de la *Parisienne* fit à l'Odéon. Sans être aveuglé par une idolâtrie outrée, admirant simplement son glorieux ancêtre, Becque démêlait parmi tant de broussailles ce qu'il croyait la vraie pensée et la vraie grandeur de Molière. « Un critique parisien, disait-il, un critique parisien bien connu pour ses développements oratoires et sa bienveillance universelle, auquel on reprochait sa manière de comprendre Molière, répondait par ces mots : Tant pis pour lui s'il est autrement; je le grandis ». « C'est une erreur, proteste Becque contre cette critique qui dénature. Il n'appartient à personne de grandir Molière ». Ce n'est pas ainsi qu'est rendu un hommage qu'on mérite. Lorsqu'on a dit de Molière qu'il est « le premier et peut-être le seul poète comique » on a dit le meilleur éloge. S'en tenant à cette idée, en réfutant les légendes, notamment l'allégation que Molière s'était peint lui-même dans ses pièces et qu'il a voulu remuer des problèmes d'éducation, de religion et de je ne sais quelle doctrine philosophique ou sociale, Becque affirmait que l'auteur de *l'Ecole des Femmes*, de *Tartuffe*, du *Misanthrope*, du *Bourgeois gentilhomme* et du *Malade imaginaire* n'est pas un philosophe (c'est Descartes), ni un penseur (c'est Pascal), ni un démolisseur (c'est Voltaire), ni un réformateur (c'est Rousseau), mais qu'il est « un auteur dramatique », « un homme dont l'instinct, dont le génie, dont la fonction est de représenter ses semblables ».

L'étude de Becque ne prouve pas seulement une puissance de reconstitution des époques écoulées, un esprit critique, une psychologie pénétrante et une logique de fer, elle fait aussi montre d'une



COUVERTURE DE « MOLIÈRE ET L'ÉCOLE DES FEMMES »
ÉDITION ÉPUISÉE (1886)



HENRY BECQUE CONFÉRENCIER
D'APRÈS UN DESSIN DE GUTH (« REVUE ILLUSTRÉE » 1888)

complète connaissance de la vie et de l'œuvre de Molière (1). Cette connaissance date du temps très proche de sa pleine activité. On en trouve aussi des traces dans les tout premiers écrits de Becque. Dans *l'Enlèvement*, qui est de 1871, une femme traite son mari de Sganarelle (2). En 1876, en racontant une pièce dans une chronique du *Peuple*, Becque se rappelait encore ce personnage de Molière : « Mme Duménil [l'héroïne de la pièce] voulait être trompée, comme la femme de Sganarelle voulait être battue ». La même année, il comparait les défenseurs de l'art au Misanthrope de Molière qui renvoyait « bien des productions au cabinet ». A propos de la querelle des romanciers naturalistes et des auteurs dramatiques qui éclata vers 1880 au sujet de la suprématie de leurs genres, Becque invoquait encore le monde de Molière : « J'ai toujours devant les yeux l'immortelle scène du *Bourgeois gentilhomme* où le maître de chant et le maître de danse se disputent sur la prééminence de leur fonction sociale ». Un peu plus tard, en 1881, il comparait « d'aimables jeunes

(1) Nous découvrons une seule inexactitude importante. Becque écrit : « ... Molière, pour la première et pour la seule fois de sa vie, a pris la défense de son ouvrage, et il a composé, vous le savez, une seconde pièce intitulée la *Critique de l'Ecole des femmes*... ». Il oublie *l'Impromptu de Versailles*.

(2) Acte II, Scène I : — EMMA DE SAINTE-CROIX [à son mari qui lui parle d'une femme qui connaissait toutes les variétés de maris]. — Cette demoiselle Noël et Chapsal, comme vous la nommiez si spirituellement, avait oublié dans sa collection de maris celui qui amnistie tous les autres. Il est gai, confiant et sûr de lui. Il sait donner le bras, gronder un domestique. Son intérieur est des plus paisibles. Il sort quand sa femme est là et elle n'y est plus quand il rentre... Ces maris-là sont sous-préfets à trente ans, préfets à quarante, députés quand ils ont du ventre, sénateurs quand ils ont la goutte, et les jeunes gens auxquels ils racontent leurs aventures galantes les appellent des Sganarelles ».

gens » d'une pièce aux « amoureux de Molière » (1).

Becque admirait et aimait Molière autant qu'il le connaissait. Dans l'essai que nous venons de résumer, il le plaça tout à fait à part, dans l'histoire de la littérature mondiale : Molière est « un auteur dramatique exceptionnel », si exceptionnel que, « à aucune époque et dans aucun pays », on ne peut en trouver un autre non pas qui lui soit comparable, mais « qui ait seulement les grands traits communs avec lui ». Dans le *Figaro* du 27 octobre 1888, dans sa chronique « Le Lycée Molière », il écrivait : « J'aime beaucoup Molière, beaucoup; je l'admire et je le respecte infiniment... ». Nous avons déjà cité le mot où il nommait Molière, avec Shakespeare, le plus grand des auteurs. Dans une sorte de confession littéraire (2), il mettait le *Misanthrope* et *Hamlet* au-dessus des autres chefs-d'œuvre. A l'un de ses amis, il révélait ce qu'il ferait si l'on pouvait ici-bas se borner à son plus cher désir et n'accepter rien de ce que les obligations de la vie imposent; il ne lirait que Molière. Il le jugeait digne de remplacer toute autre lecture. « Si je m'écoutais, disait Becque à cet ami, je n'aurais pas d'autre livre dans ma bibliothèque » (3).

Lorsqu'il racontait sa jeunesse et ses débuts, Becque aimait à se souvenir et à parler de son oncle Lubize qui l'emmenait au théâtre (4). Ce n'est pas seulement parce que son oncle avait

(1) *Le Henry IV*, 16 juin 1881.

(2) *Le Matin*, 28 août 1887.

(3) *Le Soleil*, 13 mai 1899. Article de fonds. — Dans l'inventaire de la bibliothèque de Becque, qu'on a fait après sa mort dans son appartement, on note : sept volumes de Molière.

(4) *La Grande Revue*, 1904, page 500.

écrit avec Labiche une pièce très moliériste et où l'on avait fait, dans un couplet, l'éloge de l'auteur du *Misanthrope*; cet oncle évoquait quelque peu celui de Molière. Il était agréable à Becque de ressembler au grand écrivain. Mais il n'a jamais abusé de cette immodestie, qui eût été bien justifiée du reste. Il a été le premier à railler ceux qui, se frappant la poitrine, criaient sur les toits qu'ils étaient les élèves du grand comique. Dans un de ses articles, au moment où lui-même s'abritait sous l'ombre de son illustre devancier, il se ravise et s'en tire spirituellement, en se réclamant du maître par une parodie des exclamations abusives et prétentieuses : « J'ai critiqué quelquefois ses membres [de l'Académie française], ses intrigues et ses choix, mais sans m'en prendre jamais à l'institution. Des amis indulgents ont bien voulu me dire que la conduite contraire m'aurait profité davantage. Qu'est-ce que ça fait ! *Molière, mon maître...* » (1).

Avec tout cela, nous ne trouvons pas d'emprunts que Becque aurait faits à l'œuvre de Molière (2). Dans la *Parisienne*, Clotilde dit à un moment : « Toujours, toujours, lorsqu'il y a quelque chose à donner, une place, une croix, une faveur, grande ou petite, et que deux candidats sont en présence, d'un côté un brave homme, pas bien fort, mais modeste et méritant, et de l'autre, quelque farceur qui n'a pour lui que son savoir-faire; toujours, c'est le farceur qui l'emporte et le bon monsieur qui est blackboulé ». Doit-on y trouver le pastiche

(1) « Sous la Coupole », *Souvenirs*, page 123.

(2) Chevillard, dans l'*Enfant Prodigue*, s'écrie après une lettre qu'il suppose hypocrite : « Tartufe ! » (Acte II, scène VIII).

des plaintes que Molière fait proférer à Alceste (1) ? En tout cas c'est la ressemblance la plus grande qu'il y aurait au point de vue des textes. On peut s'imaginer ce que sont les autres. Il en est de même des allusions aux personnages de Molière et à leurs idées. Une seule trace à constater. Dans les *Corbeaux*, une fille de Vigneron s'inquiète de la santé de son père et lui propose de faire venir le médecin pour l'examiner. « Un médecin ! réplique Vigneron avec un étonnement à la Molière. Tu veux donc ma mort ? » (2).

(1) On sait que ce pied-plat, digne qu'on le confonde,
Par de sales emplois s'est poussé dans le monde...
Nommez-le fourbe, infâme et scélérat maudit,
Tout le monde en convient et nul n'y contredit.
Cependant sa grimace est partout bien venue;
On l'accueille, on lui rit, partout il s'insinue,
Et s'il est par la brigue un rang à disputer,
Sur le plus honnête homme on le voit l'emporter.

(2) Il y a dans les *Souvenirs d'un auteur dramatique* un endroit où Becque s'est inspiré probablement du *Misanthrope*. Dans sa chronique consacrée aux « Candidats Académiques », il recommandait aux candidats malheureux de chercher des consolations dans l'amour, qui en est une « à en juger par ces vers de quelque poète oublié du dix-huitième siècle :

.....
La plus belle Académie,
C'est encore ma mie,
O gué !
C'est encore ma mie ! »

Si Becque avait dit comme Musset :

.....
Et préférez à tout, comme le Misanthrope,
La chanson de ma mie et du bon roi Henri,

on pourrait même catégoriquement affirmer que son passage n'est que l'adaptation de la vieille chanson dite par Alceste :

Si le roi m'avait donné
Paris, sa grand' ville,
Et qu'il me fallût quitter
L'amour de ma mie,
Je dirais au roi Henri :
« Reprenez votre Paris,
J'aime mieux ma mie, au gué,
J'aime mieux ma mie ».

A moins que Becque n'ait en vérité trouvé les vers cités dans quelque poète oublié du XVIII^e siècle !

Voilà les conséquences de la sûre compréhension que Becque eut de Molière, ainsi que son amour et son estime pour lui : ni emprunts, ni imitation, nous dirons même : ni influence, si l'on pouvait éviter celle des chefs-d'œuvre qui ont plus de deux siècles de gloire. Là aussi l'on n'est pas impunément descendant de ses ancêtres. On porte dans son sang, comme disait Becque lui-même, la tradition des créateurs qui nous ont précédés. Quel esprit n'a pas été touché par la pensée de Molière ? Les circonstances se sont mises de connivence pour déclarer cet auteur élu des générations, pour sauver de l'oubli son nom et ses comédies, pour imposer celles-ci à l'admiration universelle. Des milliers et des milliers de spectateurs se sont nourris de sa poésie. Ils l'ont portée et ils la portent encore dans leurs fibres, sans le savoir. Et elle agit invisiblement. Becque a été l'un de ces spectateurs. Bien plus, il a été l'un des connaisseurs intimes de Molière. Une influence est à supposer. Mais ce n'est pas l'influence littéraire proprement dite, sinon, il faudrait y ajouter aussi celle de La Rochefoucauld, La Bruyère, Voltaire, Rousseau, et de tous ceux qui forment le patrimoine intellectuel d'un Français.

Comment expliquer tout ce que Becque a écrit et dit au sujet de Molière ? C'est que sa sympathie pour lui et ses louanges ne sont pas une cause mais déjà une conséquence. Libre, spontané, hardi, indépendant, original, épris d'art, sincère, fidèle à sa propre inspiration, doué d'un grand don d'observation, pitoyable pour les opprimés, terrible pour les malhonnêtes, compatissant à la douleur, raillant la bêtise, Becque est semblable à son prédécesseur. Il y a parenté entre les deux âmes.

III

Becque a lu Beaumarchais, il l'a lu avec attention, pour s'en inspirer, pour retenir ses idées. En 1888, il se dressait contre la Censure avec une fougue et une conviction ardentes (1). Pour se donner des ailes et des armes dans cette bataille, il recourait aux citations puisées dans les préfaces et les pièces du spirituel moraliste du XVIII^e siècle. « La Censure d'aujourd'hui, celle qui l'a précédée, des siècles de censure, disait Becque, ont obligé des auteurs à rester petits, pauvres, muets devant les grands problèmes de la société. Il invoquait la protestation soulevée par son illustre ancêtre contre les entraves qu'on mettait sur la voie du drame : « ...Beaumarchais écrivait : « Tous les états de la société trouvent moyen d'échapper à la satire dramatique » » (2). Le célèbre « Est-il rien de plus bizarre que ma destinée ? » se prêtait à la vivacité de l'assaut que Becque dirigeait contre un monde entier se réunissant pour faire taire la critique sociale au théâtre. Il citait copieusement l'auteur du *Mariage de Figaro* : « Pourvu que je

(1) *Le Figaro*, 17 novembre 1888.

(2) Becque se donnait la liberté de changer le texte de Beaumarchais. Ce dernier constatait que l'on ne pouvait plus mettre au théâtre ni les *Plaideurs*, ni *Turcaret*, ni « l'œuvre sublime » de *Tartuffe* sans entendre « les Dandins et les Brid-oisons » s'écrier qu'il n'y a plus ni mœurs, ni respect pour les magistrats et sans avoir sur les bras « les imposteurs royaux » et toute « la haute, la moyenne, la moderne et l'antique noblesse », et il ajoutait, mot pour mot : « ..tous les états de la société sont parvenus à se soustraire à la censure dramatique ».

ne parle sur le théâtre ni de l'autorité, ni du culte, ni de la politique, ni de la morale, ni des gens en place, ni des corps en crédit, ni de l'Opéra, ni des autres spectacles, ni de personne qui tienne à quelque chose, je puis tout faire jouer librement, sous l'inspection de deux ou trois censures » (1).

Les pièces de Becque étaient déjà écrites lorsqu'il publiait cette chronique où Beaumarchais lui prêtait son concours. Mais une vingtaine d'années auparavant, ce même monologue que Figaro prononce dans la « salle des marronniers » en attendant l'arrivée de la comtesse et de Suzanne, déguisées toutes les deux, l'une ayant revêtu la robe de l'autre, ce même fameux monologue où Figaro raconte sa vie servait de modèle à Becque pour faire parler son Chevillard. On se rappelle le passage étincelant où l'ancêtre des bohèmes parle de son existence :

Me voilà faisant le sot métier de mari, quoique je ne le sois qu'à moitié... Fils de je ne sais pas qui..., [je] veux courir une carrière honnête... J'apprends la chimie, la pharmacie, la chirurgie... Je me jette à corps perdu dans le théâtre : me fussé-je mis une pierre au cou ! Je broche une comédie dans les mœurs du sérail... Mes joues creusaient, mon terme était échu... J'annonce un écrit périodique... On me supprime et me voilà de rechef sans emploi...

Le bohème de Becque, indubitablement un descendant de Figaro, quoique sans envergure, et, ce qui nous semble encore plus significatif, également dans un très long monologue, nous raconte son histoire mouvementée en ces termes-ci :

(1) Becque s'est permis là aussi de changer, d'adapter le texte de Beaumarchais, qui dit : « Pourvu que je ne parle pas sur le théâtre ni... » Becque ajuste le reste : « je puis tout *imprimer* librement » devient « je puis tout faire jouer librement ».

Est-ce bien toi, Démosthène Chevillard, fils de Tous-saint Chevillard, marchand de bois à Orléans, département du Loiret, deux heures de chemin de fer, dix départs par jour ! Te voilà concierge, mon bonhomme, portier. Vagabond, souviens-toi de ton village ! Rappelle-toi le chantier de tes ancêtres, puisque chantier il y a, et l'existence d'autrefois, saine et abondante, avec ton brave homme de père pour compagnon. Tu montais ses chevaux, tu culottais des pipes. Où est-il, qu'est-il devenu ce Chevillard des familles ? Quelques rébus, heureusement rimés, publiés par l'*Abeille orléanaise*, lui ont tourné la tête. Perdu par des rébus ! Chevillard est à Paris maintenant ; il est célèbre ; il a des maîtresses, il fait courir peut-être ? Hein ! mon bonhomme, en as-tu cherché des éditeurs pour tes poésies, et plus tard des capitalistes pour tes publications économiques ! Les banquiers hésitaient. Tu rencontras Agathe, qui n'hésita pas, elle. Agathe t'aima, tu aimas Agathe, tu te brouillas avec ton père. Agathe cessa de t'aimer, mais toi tu restas brouillé avec ton père... Tu n'avais plus cent mille carrières devant toi, tu n'en avais que deux : homme politique ou photographe ; tu devins photographe... Jette un voile sur cette tentative commerciale !...

Toutes proportions gardées, la verve, le ton dégagé, les phrases précipitées, cette raillerie de la société où se mêle surtout celle de soi-même, ce mélange ironique de détails si disparates, tout cela est d'un Beaumarchais de 1868.



DELACROIX : « LA MORT DE SARDANAPALE »

Photo Braun.

CHAPITRE III

L'IMITATION DE LORD BYRON

Byron dans la littérature française jusqu'à 1867. — Le choix du sujet de *Sardanapale* est dû au compositeur de Joncières. Delacroix, Scribe et Mayerhofen. — La part originale de Becque dans *Sardanapale*. Les changements. Influence de l'esprit byronien sur *Michel Pauper*.

Les auteurs dramatiques du romantisme se réclamaient souvent de Shakespeare; au fond, ils devaient bien plus à Byron, dont les œuvres étaient très populaires en France dans les premiers lustres du XIX^e siècle. Dès 1813, l'année où *Le Mercure étranger* analysa *Le pèlerinage de Childe Harold*, en passant par d'autres articles consacrés à Byron dans *Le Panorama d'Angleterre* et le *Journal des Débats* (septembre 1816) et par la traduction de *Zuléïka et Sélim ou Vierge d'Abydos* due à Léon Thiessé, — on voit tout une foule traduire, adapter et imiter la poésie, les contes et les tragédies du sombre poète anglais (1). Il y eut même des apo-

(1) Ch. Mancel traduit en 1820 *Le Siège de Corinthe*. *Le Vampire* a été traduit partiellement en 1819 par H. Faber et en entier par A. E. de Chastopalli (Eusèbe de Salle) en 1829. Un an après, de Lavillemeneuc publie une « imitation libre de lord Byron » : *Le dernier jour du Captif*. En 1821 aussi, L.-V. Raoul traduit la satire *les English bards and Scotch reviewers* (*Les poètes anglais et les auteurs de « l'Edinburg Review »*). En 1823, le mys-

cryphes et des mystifications (1). C'est surtout un anglomane dévoué et consciencieux, Amédée Pichot qui contribua à ce culte de Byron : en collaboration avec Eusèbe de Salle, il entreprit en 1819 la traduction de toutes ses œuvres et réussit à en donner dix volumes en 1822 (chez Ladvocat, Paris, in-12). En 1824, il écrivit un important essai sur le génie et le caractère de son poète favori et traduisit ses *Conversations ou Mémorial d'un séjour à Pise*. Cette même année, dans la *Muse Française*, Victor Hugo écrivit le grand article « sur George Gordon, lord Byron », où il reprenait l'opinion que Vigny exprimait, en 1820, dans le *Conservateur littéraire* (2). L'année suivante A. Pichot revit et corrigea ses traductions qu'il pu-

tère dramatique *Caïn* fut traduit en vers et « réfuté dans une suite de remarques philosophiques et critiques » par Fabre d'Olivet. En 1825, Mme Lucile Thomas publie le *Corsaire*, « poème en trois chants traduit de l'anglais en vers français ». Aristide Tarry écrit en 1826 *Childe Harold aux ruines de Rome*, « imitation du poème de lord Byron » ; deux ans plus tard, *Childe Harold* est traduit en prose par P.-A. Deguier et en vers par Georges Pauthier. En 1827, Alexis-Paulin-Paris traduit, annote et commente *Don Juan*. Le *Giaour* est traduit par J.-M.-H. en 1828 ; deux ans plus tard, Théodore Carlier en donne une traduction en vers avec le texte anglais « en regard ». — Nous avons fait nos recherches sur la poésie de Byron en France avant de prendre connaissance de l'étude si instructive de M. E. Estève sur Byron et le romantisme français. Son beau volume *Byron et le romantisme français, essai sur la fortune et l'influence de l'œuvre de Byron en France de 1812 à 1850* est indispensable à tous ceux qui voudraient se renseigner plus amplement sur ce sujet. Nous même y avons puisé. C'est dire que nous ne revendiquons aucun titre d'originalité même pour ce qui est le résultat de nos recherches pour la période jusqu'à 1850. Nous ne déclinons pas cependant les responsabilités pour ce qui est notre modeste apport personnel.

(1) En 1821, *Le cri de l'Angleterre au tombeau de sa reine* ; la même année, Alfred de la F*** publie comme provenant de Byron un dithyrambe de Napoléon, qui a eu six réimpressions.

(2) Voir l'ouvrage cité de M. E. Estève.

blia en les faisant précéder d'une notice de Charles Nodier. Lamartine même publia en 1825 le *Dernier chant de Childe Harold*, où il adaptait le révolté de Byron selon ses propres idées et en vue de se peindre, dans une certaine mesure, lui-même. Casimir Delavigne écrivit en 1829 *Marino Faliero* qui est « imité de Byron » (1). En peinture aussi, l'esprit byronien inspirait des œuvres de cette époque; en 1827, à l'âge de 28 ans, Delacroix terminait un de ses chefs-d'œuvre, la *Mort de Sardapale*, qu'il avait entrepris après un séjour en Angleterre où il s'était donné passionnément à la lecture de Byron (2).

Les triomphes d'*Antony* et d'*Hernani* ne diminuèrent pas ce culte byronien; au contraire, avec la victoire du romantisme, le puissant inspirateur ne prit que plus d'ascendant sur les esprits et éveilla encore plus de curiosité. Les troupes anglaises ou franco-anglaises qui, en 1822 et 1827, jouèrent surtout du Shakespeare (3), donnaient plus tard les pièces de Byron. De nouveaux traducteurs s'attaquèrent aux poèmes et aux drames de Byron sans se soucier s'ils étaient déjà traduits ou non (4). On sait que la *Mort du Loup* de Vigny

(1) Becque connaissait les pièces de Delavigne; dans une chronique publiée par le *Peuple* du 11 juillet 1876, il écrivait : « On peut dire du théâtre de Casimir Delavigne qu'il était bien jeune et qu'il a bien vieilli. Son *Louis XI* est la seule pièce qu'on représente encore de temps en temps, avec intérêt mais sans enthousiasme. »

(2) Ce tableau, acheté d'abord par un collectionneur anglais, ensuite par le fameux marchand de tableaux et de couleurs Haro et enfin par le baron Vitta, est entré au mois d'août 1921 au Musée du Louvre, Salle des Etats. Il représente les derniers moments du voluptueux roi assyrien.

(3) Au Théâtre de la Porte-Saint-Martin et à l'Odéon.

(4) Ch.-M. Le Tellier publie en 1833 les *Conversations de Lord Byron avec la Comtesse de Blessington*. F. Ragon continue la même année la série de *Childe Harold*, L. Jo-

est inspirée par un passage de *Childe Harold* (1). En 1837, F. Ponsard traduit en vers *Manfred*. Dans son *Histoire du Romantisme*, Théophile Gautier nous apprend qu'il a écrit avec le fameux collaborateur de Dumas père, Auguste Maquet, un drame tiré de *Parisina*, le poème qu'Eugène Thomas avait imité déjà en 1829. En 1842, raconte Gustave Le Vavas seur, ami intime du poète des *Fleurs du Mal*, « Baudelaire s'était composé une tenue à la fois anglaise et romantique, Byron habillé par Brummel » (2). Le *Kaïn* de Leconte de Lisle, malgré la différence orthographique et les moyens d'expression plus compliqués, a un fond d'inspiration et de conception philosophique commun avec le *Caïn* de Byron. Toujours est-il que les éditions de ladite traduction d'Amédée Pichot se multipliaient (3) et qu'un grand nombre d'autres traductions, soit en vers soit en prose, surgissaient de toutes parts (4).

liet celle de *Giaour* (1838), Lucien Méchin celle de *Cor-saire* (1848). Ce dernier traduit aussi *Mazeppa*. *Lara* est traduit en vers en 1840. En 1841, D. Bonnefin traduit en vers la poésie de Byron dans l'*Ecrin poétique de littérature anglaise*. En 1844, on publie le drame *Werner*, avec le texte anglais en regard; on le publie « conforme aux représentations données à Paris ». (Imprimerie de A Blondeau, Paris, 7, rue Rameau, in-16, p. 243). En 1845, paraissent les traductions en vers de plusieurs ouvrages de Byron par Orby Hunter et Pascal Ramé.

(1) IV, 21. — Leconte de Lisle, élève direct d'Alfred de Vigny, n'est pas sans réminiscences. On ne l'a pas assez remarqué dans les vers de son *Vent froid de la nuit*:

Soit comme un loup blessé qui se tait pour mourir
Et qui morcé le couteau, de sa gueule qui saigne.

(2) Charles Baudelaire, *Œuvres posthumes et Correspondances inédites*, précédées d'une étude biographique par Eugène Crépet, Paris, 1887, éd. Quantin, p. XXXII.

(3) Elle parvint à sa 10^e édition en 1838.

(4) Déjà en 1830, Paulin Paris en avait publié une chez Dondey-Dupré, père et fils. En 1836, Benjamin Laroche en publie une autre « d'après la dernière édition de Londres » (chez Charpentier, 4 vol. in-4°). E. Souvestre corrige et réédite ces traductions en 1838, 1847, 1851, 1854.

Au moment où Becque était à la Grande Chancellerie, vers 1860, et deux ou trois ans après, à l'instant où il abandonnera son service chez un agent de change et qu'il rencontrera le prince russe dont la connaissance le mettra plus en rapport avec le monde des lettres, après un déclin qui se produisit vers les années cinquante et que l'historien du byronisme. M. Estève constate, il y eut en France comme un renouveau d'intérêt pour Byron, Philarete Chasles parle de lui dans ses *Etudes sur la littérature et les mœurs de l'Angleterre*. En 1856, le Théâtre de l'Opéra joue le *Corsaire* de De Saint-Georges et Mazillier, ballet-pantomime en trois actes, *d'après Lord Byron*. La province est gagnée aussi par la byromanie; à Toulon, F. Home publie une « traduction libre » : *Adieu !*, épitaphe que Byron aurait écrite sur la tombe de Napoléon. *Le Giaour*, *Le Corsaire*, *Childe Harold*, *Le Prisonnier de Chillon*, *Lara*, *Parisina*, le très populaire poème *Beppo*, *Don Juan*, *La Prophétie de Dante* sont traduits, refaits, adaptés, imités souvent en vers et souvent par plusieurs écrivains (1).

L. Langlois, ayant commencé en 1860 à traduire en vers toutes les œuvres de Byron, donna le premier volume de sa traduction en 1863. La même année reparurent chez Hachette les quatre vo-

(1) En 1860, F. Le Bidan et A. Lejourdan, *Le Giaour*, en vers. En 1861, M. Cl. Wocquier, *Le Corsaire*, poème en quatre chants, d'après Byron. En 1862, Victor-Robert Jones et Lucien de Pontes, *Childe Harold* (traduit aussi en 1852 par Eugène Quertant et en 1861 par un anonyme). *Le Prisonnier de Chillon*, *Lara* et *Parisina*, par H. Gomon, en vers, chez Amyot. *Beppo*, en 1865, en vers. *Don Juan* par A. Fauvel, en vers, en 1866. La même année, A. Regnault traduit en vers *La Prophétie de Dante*, qui avait déjà servi pour une imitation à Alphonse Boissier, en 1852.

lumes de *l'Œuvre Complète* du poète Byron, publiées auparavant en 1859. Si insignifiants que soient souvent la plupart des fervents de ce culte, toutes ces manifestations ne montrent pas moins une véritable passion pour Byron. Sans aucun doute, on raffolait des figures mélancoliques, inexplicables, chastes et criminelles en même temps, mortes et enthousiasmées, pâles ou vermeilles, que l'adorateur de Chateaubriand, de Goethe et de Dante alla chercher dans la Bible, dans les récits des antiques historiographes, dans les légendes médiévales, dans les monuments et les archives de Ravenne, de Rome ou de Venise, ainsi que dans son imagination effrénée et tourmentée. Le byronisme était dans l'air lorsque Becque songea à écrire son premier ouvrage (1). Même si les *Poèmes antiques* (1852) et les *Poèmes barbares* (1862) n'étaient pas venus pour réveiller l'amour des civilisations mortes et donner l'exemple de leur reconstitution artistique et érudite (2), Becque le débutant eût été hanté par les images grandioses de Byron, transportées dans la littérature française.

Mais nous ne sommes pas sûrs que Becque se serait mis à en tirer un livret d'opéra s'il n'avait pas rencontré le jeune de Joncières et s'il ne s'était lié avec lui d'une amitié très intime (3). Il est vrai

(1) Nous ne parlons pas des représentations retentissantes de *Sardanapale* qui eurent lieu en Italie, en 1864, avec le célèbre acteur Ernesto Rossi. — Becque a-t-il eu connaissance des opéras qui, dans le passé, ont traité du même sujet ? (*Sardanapale*, livret de M. Bogros librement imité de Byron, musique de la baronne de Maistre. — *Sardanapale*, opéra italien en cinq actes, musique de Giulio Alary, représentée à Saint-Petersbourg en 1852. — Bien auparavant, en 1698, *Sardanapale* de Boxberg fut donné à Onobzbach).

(2) En 1876, à l'occasion de la représentation des *Erinyes*, Leconte de Lisle était, à l'avis de Becque, « un poète peu connu, mais très considéré ».

(3) Il disait dans une lettre adressée à Louis Desprez : « J'ai écrit *Sardanapale* par obligeance ».

que, avant de s'essayer à la plume, il avait fréquenté les autres musiciens et notamment un critique musical, Gasperini, « l'un des premiers admirateurs de Wagner » et celui qui a commencé sa réputation en France (1). Il est vrai aussi que Becque parlait du texte du livret comme s'il en était le seul auteur. Dans une chronique du *Peuple* du 11 avril 1876, en plaignant les compositeurs qui manquaient de poèmes pour leurs opéras, il écrivait : « Ils n'en trouvent plus que de bien médiocres, *la Fiancée d'Abydos*, *Sardanapale* et tant d'autres ». Tout de même, s'il proclamait la médiocrité de sa poésie, il ne blâmait point le choix du sujet. Et celui-ci a pu lui être suggéré par le musicien. Un détail tendrait à justifier cette hypothèse. Avant de se donner à la musique, Victorien de Joncières étudiait la peinture et « travaillait pour être peintre ». Comme le dit un chroniqueur du temps (2), *La Mort de Sardanapale*, que Delacroix avait exposée au Salon de 1828, fit une forte impression sur les visiteurs et des reproductions du tableau commencèrent à circuler. A leur tour, ces reproductions donnèrent naissance à maintes gravures représentant la mort du roi d'Assyrie (3). Une de ces gravures inspira à Scribe et Meyerbeer la scène finale de leur opéra *Le Prophète*, écrit en 1849 : après le suicide de sa fiancée Bertha qui, captive du comte d'Oberthal, se poignarde, — Jean de Leyde se jette à la mort faisant sauter avec lui toute la ville de Munster. Peintre et musicien, de Joncières a dû connaître aussi bien ces tableaux

(1) *Souvenirs*, p. 28.

(2) F. de Lagenevais, « Revue Musicale », *Revue des Deux Mondes*, 1869, LXXXIV, p. 227.

(3) E. Lemoine, « Théâtres », *Le Temps*, 10 février 1867.

et ces gravures que la fin de ce drame lyrique qui ont leur origine dans l'œuvre de Byron. L'idée lui est venue, sans doute, qu'on pourrait aller à la source même chercher les éléments d'un opéra. Il l'a soumise à Becque, qui, se trouvant à un carrefour inquiétant de sa vie de commis et d'aspirant d'art et de lettres — s'en est emparé comme d'une planche de salut.

En cela consisterait toute la part du compositeur dans l'élaboration du poème. Le reste ne concernait que le librettiste.

Byron écrivit son *Sardanapale* pendant son séjour à Ravenne, en 1821. A l'en croire, il connaissait l'histoire de Sardanapale depuis l'âge de douze ans. En Italie, il lit les vieilles chroniques et les légendes. Dans un récit de l'historien grec Diodore de Sicile, il trouve les détails sur la rébellion des Mèdes et Chaldéens contre le roi de Ninive et d'Assyrie; il relit *l'Histoire de la Grèce* de Mitford, où la figure du dernier monarque assyrien apparaît plutôt sympathique. En quelques mois, il termine sa tragédie, rendant le petit-fils de Nemrod aussi « aimable » que possible, comme il l'écrit dans son journal. Son héros est un roi raffiné, pacifique, amoureux, épris de volupté, patient, indulgent, nullement conquérant, ennemi de tout carnage, fier de ne pas avoir fait verser de sang humain et orgueilleux de la paix où il laisse ses sujets goûter la joie de vivre; s'il finit par se départir de cette noble allure, c'est que la foule ingrate l'a contraint à s'armer pour la défense de sa personne même. A côté de Sardanapale, Byron mit une Ionienne, une esclave, belle, courageuse, amoureuse de ce puissant barbare qui s'était affranchi de la sauvagerie, fidèle jusqu'à suivre le

roi dans la mort, lorsque, dans son palais embrasé, il monta, calme, sur un bûcher après avoir vidé sa dernière coupe en souvenir de tant de joyeux festins. Trois personnages principaux figurent encore dans cette grandiose tragédie : Arbaces, « le Mède qui aspire au trône », conspirateur infâme et lâche; Beleses, devin et prêtre chaldéen, un autre conspirateur perfide et tenace; Salemenes, enfin, beau-frère du roi (1), qui veille sur les droits de sa sœur, la reine Zarina, sur la sécurité de l'Etat et sur la tradition de l'empire treize fois séculaire de Nemrod et de Sémiramis. Tout ce monde est déchiré par les passions charnelles ou morales et chaque personnage a une conscience nébuleuse, agitée ou martyrisante. Mais, de l'ensemble, l'idée de l'auteur se dégage avec clarté : la fête du paisible monarque est troublée indignement, et le souverain le moins belliqueux a été obligé de la terminer en se perdant et en perdant les autres, dans le sang, la mort et le feu.

Il y avait là une matière à ravir le Becque de 1865, jeune, bohème, déjà partisan déclaré de la démocratie naturellement rebelle aux ambitions de rang et de hiérarchie. Sardanapale a dû lui paraître le bohème-ancêtre. En outre, on pouvait, sans attirer les foudres de la censure, faire un grand nombre d'allusions à Napoléon III, aux peuples en révolte et en guerre ou en quête de gains politiques et territoriaux (2), aux nations soucieuses de prestige (3), ainsi qu'au cléricalisme militariste et au pacifisme imprudent.

(1) The King's brother-in-law.

(2) C'est le moment où fermentaient les causes de perturbations européennes (La lutte révolutionnaire en Italie. Sadowa, l'annexion de l'Allemagne à la Prusse, le dualisme de la Monarchie Habsbourgeoise).

(3) Le chroniqueur politique de la *Revue des Deux Mondes* écrivait à cette époque-là environ : « La France,

Becque a lu la tragédie de Byron probablement en anglais (1). Mais il a dû se servir surtout de la traduction d'Amédée Pichot (2). Pour condenser les cinq actes de l'original en trois actes très courts, il lui a fallu se pénétrer intensément de l'œuvre où Byron mit tant d'idées, de couleurs, de lyrisme, de légende ainsi que d'histoire. En effet, son poème est un résumé habile et très succinct de l'histoire tragique que Byron étala à son aise, n'ayant pas l'intention de la destiner au théâtre (3).

C'est surtout un raccourci du portrait de Sardanapale. Car, sur les autres points, on peut cons-

qui n'a pas mis en mouvement un seul bataillon, croit avoir subi en 1866 un des plus grands désastres de son histoire » (LXVIII, p. 874).

(1) Il avait étudié cette langue au Lycée Condorcet et en employait quelquefois les expressions. (Une femme de *l'Enlèvement* se plaint de son mari : « Je ne lui trouvais... comme disent les Anglais, la *nobility* de l'homme »). Il a pu lire aussi le *Sardanapale* imité de Byron par Aloin (Voir l'ouvrage cité de M. E. Estève, p. 532).

(2) Lorsque, au premier acte, Myrrha, l'esclave favorite, demande à Sardanapale de laisser le banquet et de se rendre au conseil que les grands doivent tenir avec lui (« By all that's good and glorious, take this counsel »), il répond avec un air ennuyé : « Business tomorrow ». Becque le traduit de la même façon que Pichot : « A demain les affaires ! ». *Business* a pris maintenant en français presque l'unique sens d'*affaires*, mais, en 1867, le mot signifiait aussi le travail, la besogne, même le devoir.

(3) Dans une préface, Byron déclare être opposé à toute tentative de mettre en scène ses tragédies : *les Deux Foscari*, *Caïn* et *Sardanapale*; cependant, quelques lignes après, il explique sa résolution de conserver les unités ou d'en approcher. L'auteur, dit-il, pense « qu'en s'éloignant trop, il peut y avoir de la poésie, mais point de drame ». Mais puisque cette poésie ne devait pas être un drame proprement dit, qu'on joue !...

De son vivant, on passa déjà outre à ses recommandations et on joua son *Marino Faliero* malgré lui. *Sardanapale*, accueilli chaleureusement en 1821, ne fut joué qu'une trentaine d'années après. C'est Charles Kean, directeur de Princess's Theatre qui le monta magnifiquement, secondé par le savant orientaliste Layard, qui donna les plans du Palais de Ninive.

tater les libertés assez larges que Becque crut pouvoir s'accorder. D'abord, il va de soi qu'il ne s'occupa pas des unités. Il supprima plusieurs personnages : la femme de Sardanapale, Zarina, le Héraut et quatre officiers du palais. De Salemenes, le frère de la reine, il fit le frère du roi et le fit tuer dans un *quiproquo*, tandis que, dans l'original, ce grave et noble conseiller meurt sur le champ de bataille, en donnant ainsi l'exemple de ce qu'il prêchait : le courage moral et l'héroïsme. Les tirades, les raisonnements, les méditations philosophiques sont réduits à une ou deux strophes; l'hymne de la paix qui occupe une grande partie de la tragédie ne trouve un écho que dans quelques vers :

Roi, roi de la terre,
Tes peuples, chaque jour,
Sous ta main tutélaire,
Changent leur cri de guerre
En un long chant d'amour.

A la fin de l'œuvre, Byron a mis dans la bouche du roi la moralité : « Cette flamme [du bûcher] sera une leçon pour les siècles, les peuples, les rebelles et les hommes voluptueux... et peut-être quelque roi, instruit par mon exemple, évitera-t-il une vie semblable à celle qui me conduit à une telle fin » (1). Becque a supprimé radicalement ce sermon tardif et s'est arrêté au chant d'amour que le roi et l'esclave se disent au milieu des flammes. Tous les caractères étaient simplifiés. Il fit des retouches à quelques-uns qui, chez le poète romantique, avaient l'air vague, imprécis, inéclairé : Beleses, un devin qui lit dans les astres et s'agenouille devant Sardanapale, est devenu le grand prêtre du terrible dieu Baal et brave le

(1) Traduction d'Amédée Pichot (édition Garnier). Nous l'avons souvent empruntée.

roi; Arbaces, un instrument de ce dernier; « un Mède qui aspire au trône » est devenu le Gouverneur de Médie. C'est plus clair, plus accessible. Excepté le *quiproquo* de tout à l'heure que Becque inventa de toutes pièces pour se débarrasser, d'après la règle, d'au moins un personnage avant la fin, il écrit deux scènes où entrent quelques détails de l'original, mais qui sont dues plutôt à sa propre imagination. Dans l'une, au commencement du deuxième acte, l'esclave favorite de Sardanapale chante sa patrie, les muses grecques, les coutumes héroïques de son pays. Pour placer dans son poème une strophe où Sardanapale exprime son dégoût des combats et des morts, et sous prétexte de paraphraser la fameuse inscription que ce païen mit sur les murs d'une ville lorsqu'il la fonda :

Mangez, buvez, aimez,

Le reste ne vaut pas une chiquenaude,

Becque a fait développer longuement à Myrrha ce qui n'était qu'indiqué dans l'original. Il y a là, quand-même, un certain rapport entre les deux œuvres (1). Mais Becque apporta au premier acte un changement susceptible de bouleverser toute la trame de Byron. Dans l'original, ce n'est qu'au deuxième acte que Beleses et Arbaces conspirent.

(1) Becque a même pu être inspiré par une allusion de Sardanapale à l'habitude que l'esclave avait de parler de sa patrie :

MYRRHA

...But I pray thee, do not speak
About my fathers or their land.

SARDANAPALE

Yet oft

Thou speakest of them.

MYRRHA

True — true — constant thought
Will overflow in words unconsciously;
But when another speaks of Greece, it wounds me.

(Ed. A. et W. Gagligani, Paris, 1822, p. 42).

Toujours éveillé, Salemenes a découvert leur complot et préparé leur châtiment, mais Sardanapale congédie les deux conspirateurs généreusement, en leur pardonnant, après une discussion, plutôt courtoise et philosophique, sur les astres, les idoles et la haine des hommes. Dans le poème de Becque, Bélèsès et Arbace conspirent dès la première scène et, peu après, un véritable conflit éclate entre le grand prêtre qui veut offrir aux dieux une victime humaine et le roi qui veut sauver l'esclave destinée à l'holocauste. Sardanapale délivre la victime et la fait emmener dans son palais. L'hypocrite Bélèsès est devenu dès le début un pontife désirant dominer le roi :

Ma piété, ma science,
Sont au-dessus de toi.

Ce clément monarque athée de Byron se présente chez Becque comme un terrible maître de la terre :

Prêtre,.....
Ta victime est à moi ! Que ta colère éclate !
Viens donc la prendre dans mes bras
Au festin que ce soir je donne sur l'Euphrate !

Myrrha n'est plus simplement l'esclave que nous trouvons chez Byron, dès le premier moment, auprès de Sardanapale; elle est, chez Becque, une martyre qui, pendant toute une longue scène, sanglote dans une nostalgie désespérée du pays et se lamente sur son sort tragique; elle est aussi une sorte de « Hélène enlevée par Pâris ». Pour déclencher la rébellion, qui est chez Byron lente et sourde, Becque trouve de suite cette pomme de discorde, prend le sujet au milieu des choses, précipite les événements, se hâte d'en arriver à la mémorable mort de Sardanapale. Il ne lui a pas suffi

d'avoir fait d'Arbace le gouverneur de la Médie, il fait de lui un assassin : c'est lui qui, à minuit, tue Salémène en le prenant pour le roi.

Malgré tout, le poème de Becque trahit un effort zélé du poète pour faire tenir dans ses vers toute l'immense richesse des détails pittoresques et caractéristiques dont est faite la tragédie de Byron. Quand il ne peut garder un de ces détails à la place où il est dans l'original, Becque le met dans la bouche d'un autre personnage; c'est ainsi, par exemple, que Myrrha dit les paroles de Sardanapale :

Cherchons pour nos cœurs,
Au pied du Caucase,
Un vallon couché dans les fleurs.

En intervertissant les pièces, à l'aide de permutations souvent ingénieuses, tout en introduisant ici et là une scène ou une strophe toute de sa création, Becque se tient près du *Sardanapale* de Byron et, en tous cas, il se montre bien imprégné de sa poésie.

Nous ne nous intéressons pas ici au rôle qu'il aura eu par la suite dans la divulgation de l'esprit byronien (1), il suffit de constater que cet esprit l'avait traversé un ou deux ans avant son *Michel Pauper*. C'est dans ce sombre drame que nous trouvons la trace du commerce que Becque avait eu avec le *Sardanapale* et, probablement, avec les autres tragédies de Byron. Le comte de Rivailles et Hélène de la Roseraie, liés l'un à l'autre par la passion, par le péché et l'esprit de liberté illimitée, ont, par moment, des traits qui reflètent

(1) En 1871, la tragédie a été « mise en vers français » par Marcel Mars (Châteauroux, imp. de Vve Migné. In-16. 207 p.). En 1872, la *Revue des Deux Mondes* publie une grande étude sur *Lord Byron et le byronisme*, etc., etc...

l'âme du couple Sardanapale-Myrrha et Manfred-Astarté. De Rivailles est sauvagement misanthrope (1), il méprise le monde dont il voudrait rire avec Hélène loin en liberté (2). Comme tous les héros de Byron, il a voyagé dans les pays lointains et étranges. Comme Manfred avant ses remords et avant l'apparition du spectre d'Astarté, de Rivailles est plus puissant que les esprits mêmes, il est libre, ardent, il est celui qui n'a pas de serments à tenir ni de comptes à rendre (3). Sur son front est l'empreinte d'une destinée exceptionnelle. Son existence est active et désordonnée, celle où « la volonté est sans limite et les extravagances sans frein » (4). Comme Sardanapale, il ne veut pas d'épouse : il lui faut des esclaves (5). L'abbé de *Manfred* aurait dit pour lui aussi : « un chaos digne d'être admiré ». Rêveries solitaires, imagination nomade (6), esprit de révolte contre « le train de ce monde » (7), croyance dans la fatalité des erreurs que le hasard, ce maître de nos destinées (8), commet sans cesse, tout cela rattache Hélène de la Roseraye à la famille des héroïnes byronniennes.

L'intensité des passions qui agitent les person-

(1) *Théâtre Complet*, éd. 1898, vol. 1, p. 245.

(2) *Ibidem*, p. 208.

(3) *Ibidem*, p. 243.

(4) *Ibidem*, p. 210.

(5) *Ibidem*, p. 210.

(6) « Ton ennemie, Hélène, c'est ton imagination, lui dit sa mère. L'exaltation et les rêveries sont toujours imprudentes, elles ne t'ont pas corrompue, grâce à Dieu mais elles t'égarent. Ton esprit se perd dans les divagations sentimentales, au lieu d'envisager les conditions sérieuses de l'existence, et tu habites des pays chimériques tout à fait différents de notre monde où l'on ne demande aux hommes que de la probité et aux femmes que de la vertu ». (*Ibidem*, p. 201).

(7) *Ibidem*, p. 203.

(8) *Ibidem*, p. 265.

nages de *Michel Pauper*, la vigueur éloquente, l'ampleur, le lyrisme, l'art de gonfler magnifiquement une phrase ou une période, Becque les tient aussi de Byron.

CHAPITRE IV

HENRY BECQUE ET LES POETES

L'amour de Becque pour Béranger. Le poème des *Gueux*. — « Je me souviens de ma jeunesse » et « J'avais vingt-ans... ». — Dans *Sardanapale* de Byron, Becque introduit une scène qui ne fait que pasticher les *Adieux de Marie Stuart*. — L'amour de Becque pour Victor Hugo. Becque cite et admire la poésie de Hugo. Il fait une conférence vibrante d'éloges sur le grand écrivain humanitaire. La mission sociale et humaine du théâtre de Hugo et Becque.

I

La biographie de Becque nous a fait entrevoir la lutte qu'il a eu à endurer pour faire jouer ses pièces. C'était un combat en règle qu'il livrait pour se défendre. Afin de faire reprendre la *Parisienne*, il eut avec l'administrateur de la Comédie-Française et la critique qui soutenait celui-ci des démêlés restés sans pareils dans l'histoire théâtrale de la seconde moitié du XIX^e siècle. Contraint par ses adversaires, Becque insistait lui-même sur ce que sa pièce avait de bon, et il forçait même quelquefois la note laudative. Mais cela ne l'empêcha point

de parler plus tard de la *Parisienne* avec une étonnante désinvolture, et de dire qu'elle était écrite pour braver les gens d'esprit ! Notez bien que Becque parle ainsi d'une de ses meilleures pièces. Cela rend plus explicable la façon dont il traita son poème dramatique tiré du *Sardanapale* de Byron, son premier essai littéraire écrit et rendu public à l'époque où les chroniqueurs ne se donnaient pas la peine de retenir son nom et l'appelaient *Emile* Becque, comme le fit J. Weber dans la critique musicale du *Temps* (1). Une vingtaine d'années après la première de *Sardanapale*, en parlant de *l'Enfant Prodigue* comme de sa première pièce, Becque reniait son premier ouvrage : « *Sardanapale* ne compte pas ou ne compte que pour les blagueurs » (2). A une autre occasion, nous l'avons vu, il considérait son livret comme médiocre (3).

Cependant, lorsque Becque réunit ses pièces en deux volumes chez Charpentier, il mit *Sardanapale* en tête, après y avoir apporté quelques corrections. Il le réimprima également dans son *Théâtre Complet*, en tête du premier des trois volumes qui parurent en 1898-1899. Avant d'être publié dans le *Théâtre Complet*, *Sardanapale* figurait dans toutes les listes qui portent le titre « Du même auteur ». On ne se soucierait pas tant d'un poème qu'on aurait sérieusement renié. Et nous n'avons pas cru avoir le droit de négliger *Sardanapale* plus que l'auteur ne l'a fait. D'autant plus qu'il est très intéressant au point de vue des sympathies littéraires qui animaient la jeunesse d'Henry Becque.

(1) 20 février 1867.

(2) *Souvenirs*, p. 7.

(3) Dans la chronique citée plus haut. Voir *Le Peuple* du 11 avril 1876.

Presque à première vue, la facture des strophes et des vers dans *Sardanapale* fait penser à la poétique et à la versification de Béranger :

Malgré goût et logique,
Coulez, vers longs, moyens et courts !

Tout en tenant compte de ce que Becque a dû écrire sa poésie avec la constante intention de rester dans la tradition des pièces lyriques où des airs tragiques alternent avec des motifs moins graves, on ne peut se défendre, en lisant le texte de *Sardanapale*, la partition mise à part, d'une impression bien souvent semblable à celle que donne la lecture de Béranger. Du reste, si la forme de ses vers a été pour ainsi dire déterminée d'avance par une musique qui devait lui insuffler la vie, c'est surtout la musique populaire qui hantait le poète tandis qu'il les composait. Et elle lui a été rendue familière par les chansons de Béranger.

P.-J. Béranger était vers 1850 au sommet de sa popularité. Sa gloire dépassait alors même les frontières de sa patrie. En Russie, à Pétrograd, à ce moment St-Petersbourg, Vassilié Kourotschkine l'avait fait connaître par de très bonnes traductions, dont les éditions se succédaient rapidement. En Allemagne, ses chansons traduites par Adelbert von Chamisso et Franz Freiherrn avaient le même sort; un peu plus tard, vers 1860, Julius Nadenberg et Adolf Laun ajoutèrent de nouvelles traductions. Diego Piacentini traduisit Béranger en Italie. William Anderson et William Young le popularisèrent en Angleterre. En France, la vogue de ses chansons à cette époque-là n'est pas à démontrer : les éditions, les lettres, la biographie, la musique, les commentaires, les gravu-

res, les œuvres posthumes, tout était demandé et goûté avidement par la foule. Les journaux, les revues, les cercles littéraires s'occupaient peut-être davantage des autres poètes; les couches profondes leur préféraient le sympathique chansonnier. L'enfance et la jeunesse de Becque, fils de gens modestes, furent bercées par la musique et les paroles des chansons que lançait à travers la France ce poète aux souvenirs mélancoliques et aux doux sentiments, cet embellisseur de la vie modeste. Sa chanson des *Gueux* :

Des gueux chantons la louange;
Que de gueux hommes de bien !
Il faut qu'enfin l'esprit venge
L'honnête homme qui n'a rien.

Vous qu'afflige la détresse,
Croyez que plus d'un héros
Dans le soulier qui le blesse
Peut regretter vos sabots.

D'un palais l'éclat vous frappe,
Mais l'ennui vient y gémir.
On peut bien manger sans nappe,
Sur la paille on peut dormir.

Quel Dieu se plaît et s'agite
Sur ce grabat qu'il fleurit ?
C'est l'Amour qui rend visite
A la Pauvreté qui rit,

volait de bouche en bouche avec son refrain chanté sur l'air « Première ronde du départ pour Saint-Malo » :

Les gueux, les gueux
Sont les gens heureux;
Ils s'aiment entre eux :
Vivent les gueux !

Becque n'a jamais oublié les paroles ni l'air de cet hymne des humbles. Beaucoup plus tard, vingt-cinq ans après son début dramatique, il en gardait un souvenir encore très vif et il s'en servait pour exprimer ses pensées et ses sentiments :

« Quand je suis entré dans le monde des lettres, je me suis lié de préférence avec les pauvres diables comme moi qui avaient de la peine à vivre et de la peine à percer. Je croyais que les gueux étaient de bonnes gens, des natures franches et des cœurs chauds et, comme dit la chanson, qu'ils s'aimaient entre eux » (1). « Comme dit la chanson » ! Pour Becque, il s'agit de quelque chose de bien connu. « La chanson » était aussi une consolation pour les soirées maussades de la vie de bohème et d'infortune. Dans ses *Souvenirs*, il nous en parle avec une sorte d'attendrissement. Evoquant des promenades tardives qu'il faisait avec Henri Lavoix, critique dramatique de *l'Illustration*, vers 1878, après avoir terminé les *Corbeaux*, que les directeurs de théâtre refusaient, il écrivit : « J'ai gardé le souvenir d'un soir d'hiver, d'un temps de neige et de verglas, où nous nous réfugiâmes un instant sous le péristyle du Gymnase. Nous grelottions et nous battions la semelle, en fredonnant mélancoliquement les *Gueux* de Béranger ».

Une édition populaire des chansons de Béranger parut chez Perrotin en 1866, juste au moment où Becque travaillait à son *Sardanapale*. Elle fut démesurément répandue. Son apparition ne fit que réveiller les chants endormis dans la jeune âme de Becque, imprégnée de la poésie et de l'art qui étaient à la portée des petites gens. Depuis, il fut souvent obsédé par l'image du populaire satirique et du réconfortant poète philosophe. Dans une chronique du *Peuple*, en 1876 (2), il citait ces vers :

Il n'a rien à sa boutonnière,
Honneur, honneur à Béranger !

(1) *Souvenirs*, p. 75.

(2) Le 1^{er} août.

Dans la *Revue Illustrée*, dans un article où il renonçait à parler désormais de politique, il évoquait encore la poésie de Béranger. « Je me résigne en répétant les jolis vers de Béranger », écrivait-il en citant la strophe suivante :

Si la politique ennuie
Même en frondant les abus,
Rassurez-vous, m'amie,
Je n'en parlerai plus.

Dans une lettre adressée à Louis Desprez, il disait son espoir d'avoir un sort pareil à celui du poète : « Dans trois ans et demi, j'aurai une petite rente, qui m'est déjà assurée. Je finirai mes jours en philosophie, à la Béranger... » (1).

Becque, on l'a vu plus haut, a admiré Renan et Taine. Nous verrons tout à l'heure qu'il estima beaucoup Balzac et qu'il aima surtout Victor Hugo. Mais ni l'admiration pour ceux-là ni l'amour et l'estime pour ceux-ci n'ont ce je ne sais quoi d'intime que l'on sent dans la sympathie de Becque pour Béranger. Lorsqu'il parle de ce bon interprète des sentiments du peuple, on dirait qu'il s'identifie avec lui. En répétant les vers de Béranger, il a l'air de confier aux lecteurs une part de sa propre pensée, un peu de son propre « moi ». L'historien serein des travers et des faiblesses qui rendent risible le monde de *l'Enfant Prodigue*, le défenseur des « déshérités » qui peuplent les *Corbeaux* semble trouver en ce poète des masses populaires un véritable frère.

Tout cela confirme l'impression que nous disions avoir ressentie en lisant *Sardanapale*. La poésie de Béranger a eu une influence indubitable sur Becque. Et elle ne se manifeste pas uniquement dans la forme de ses vers.

(1) Jean-Bernard, *La Vie de Paris* 1908, p. 45.

Tout le monde se rappelle l'ode que Béranger chanta à ses vingt ans et à son sixième, son « grenier », où il montait gaiement et où il ne se trouvait pas si mal :

...J'avais vingt ans, une folle maîtresse,
De francs amis et l'amour des chansons,
Bravant le monde et les sots et les sages,
Sans avenir, riche de mon printemps,
Leste et joyeux, je montais six étages :
Dans un grenier qu'on est bien à vingt ans !

Ce poème est sûrement l'ancêtre des vers que Becque a écrits sur sa jeunesse :

Je me souviens de ma jeunesse.
Je manquais un peu de raison...

Outre l'emploi de la première personne si particulier au poète portraitiste et persifleur, il y a d'autres ressemblances. Ce sont presque les mêmes jeunes gens, l'un bravant les sages comme l'autre manque de raison, celui-là aimant les chansons comme celui-ci a la tête « pleine de chants » ; ce sont deux jeunesses, toutes deux riches uniquement d'elles-mêmes ; ce sont deux jeunes êtres lestes et joyeux, deux gaietés qui remplissent, l'une les six étages d'un bâtiment, et l'autre la maison paternelle, et qui sont bien partout, même dans les mansardes et dans ces petits appartements mal éclairés et mal aérés où les humbles passent leur vie (1).

(1) Dans les fragments d'un acte inachevé qui ont été publiés après la mort de Becque, on retrouve, au commencement du poème, un monologue à la Béranger :

C'est triste ! C'est bien triste ! Et c'est inexplicable !
Je ne peux pas comprendre une chose semblable !
J'ai passé tout l'hiver sans trouver un amant !...
Que deviendraient, mon Dieu, des êtres éclairés
Comme moi, délicats, sensibles, pleins d'usages,
S'il fallait se tenir aux hontes du ménage ?
Mon mari l'est si peu que je n'en parle pas,
C'est un homme qui fait très bien dans un repas,
Avec des commerçants qui mangent des cagnottes.
Il me loge, il m'habille, il acquitte mes notes,
Et me laisse périr de tristesse et d'ennui...

Bien entendu, il y a là moins de bonhomie que chez Béranger, mais la façon de se présenter est bien semblable.

Mais dans le poème-opéra de notre auteur nous trouverons d'autres preuves plus nettes encore pour démontrer que l'œuvre de Béranger fut un des premiers modèles qui a servi d'exemple à Becque débutant.

D'abord, dans l'apostrophe qu'un personnage de *Sardanapale*, Salémène, un patriote assyrien, adresse à sa terre, il y a des accents nostalgiques et élégiaques bien pareils à ceux de Béranger. Sa romance patriotique :

O mon pays, ô cité de mes pères,
Qui jetaït tant d'éclat sur la terre !...
Affreux destin ! sombre avenir !
Les vents t'arrachent au rivage !
Oui, je te vois t'abimer dans les flots,
Et sur ta fin je répands mes sanglots...
Puissé-je trouver la mort
Plutôt que d'assister à ta chute, ô patrie !

ne fait en somme que varier certains vers des *Adieux de Marie Stuart*, ainsi que ceux du *Retour dans ma patrie* :

France adorée ! Douce contrée !...
Salut à ma patrie !

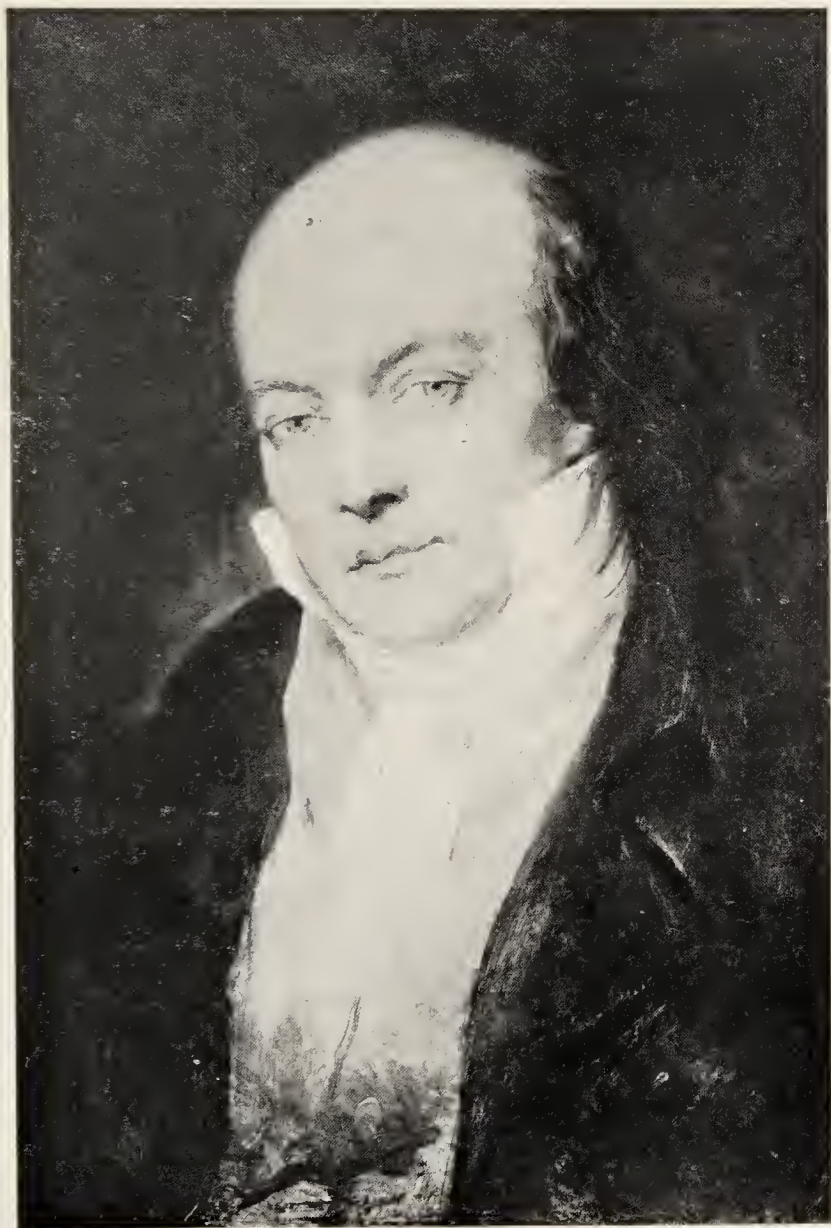
L'exhortation qu'adresse Sardanapale à ses soldats :

Soldats, soldats vieilliss
Sous l'étendard de mes pères,
De vos anciennes guerres
Ayez mémoire, amis !

ne sont pas moins un écho des vers que Béranger consacra à la mémoire napoléonienne.

Il y a des « pièces à conviction » encore plus singulières. Toute une scène de *Sardanapale* a l'air d'être tirée de Béranger. Il ne s'agit plus de réminiscences; on se trouve devant une imitation pure et simple.

Pour adoucir les dieux irrités de leur patrie, les prêtres et les grands capitaines assyriens ont dé-



P.-J. BÉRANGER
PAR A. SCHEFFER

Photo Braun.

cidé de leur offrir en holocauste une captive grecque qui, telle Dalna, charme trop le Roi. Il y a une allusion manifeste à la plainte de Marie Stuart dans celle que le jeune poète de *Sardanapale* fait dire à cette belle et noble esclave grecque Myrrha :

CHEZ BÉRANGER :

Le vent souffle, on quitte
[la plage,
Et, peu touché de mes
[sanglots.
Dieu, pour me rendre à ton
[rivage,
Dieu n'a point soulevé les
[flots !

CHEZ BECQUE :

Sur cette terre,
Toujours chère,
Les vents légers et frais
Ne me porteront plus ja-
[mais.

L'apostrophe qu'adresse à la Grèce Myrrha au moment où elle devait être immolée à Baal, « dieu du sang », rappelle irrésistiblement celle de Marie Stuart à la France.

CHEZ BÉRANGER :

Adieu, charmant pays de
[France,
Que je dois tant chérir !
Berceau de mon heureuse
[enfance,
Adieu ! te quitter c'est mou-
[rir.

CHEZ BECQUE :

Athènes, lieu charmant
Où se leva mon aurore,
C'est toi que je nomme en-
[core
A mon dernier moment.

Le regret qu'elle exprime à ne plus voir ce charmant pays est pareil à celui de la reine qui périt sur l'échafaud :

CHEZ BÉRANGER :

Mais, Dieu ! le vaisseau
[trop rapide
Déjà vogue sous d'autres
[cieux,
Et la nuit, dans son voile
[humide,
Dérobe tes bords à mes
[yeux !

CHEZ BECQUE :

Ce Dieu d'épouvante et de
[haine
Déjà suspend sur moi le
[fer ;
Je ne reverrai plus le so-
[leil rose et clair
Allumant au matin les col-
[lines d'Athènes.

Souvent, suivant le besoin de la musique, Becque amplifie, change, mais c'est toujours un pastiche qu'il fait.

CHEZ BÉRANGER :
 L'amour, la gloire, le génie,
 Ont trop enivré mes beaux
 [jours...]

CHEZ BECQUE :
 O poésie
 De la patrie...
 Je sens mon cœur plein
 De souvenirs
 Et de soupirs...
 Adieu patrie, amour, or-
 [gueil, espoir.]

Il y a aussi une similitude de rythme des vers :

CHEZ BÉRANGER :
 Mais Dieu! le vaisseau trop
 [rapide
 Déjà vogue sous d'autres
 [cieux...]

CHEZ BECQUE :
 Ce Dieu d'épouvante et de
 [haine
 Déjà suspend sur moi le
 [fer]

Si elles n'étaient pas à tout le monde, on pourrait dire que Becque emprunte au célèbre poème de Béranger même certaines rimes :

CHEZ BÉRANGER :
 France, du milieu des
 [alarmes
 La noble fille des Stuart,
 Comme en ce jour qui voit
 [ses larmes
 Vers toi tournera ses re-
 [regards.]

CHEZ BECQUE :
 Adieu mon beau pays ! Si
 [je verse des larmes
 Sur des souvenirs eni-
 [vrants,
 Ne crains pas de lâches
 [alarmes,
 Et je saurai mourir comme
 [un de tes enfants.]

On objectera que cette imitation n'est qu'un souvenir lointain de la lecture ancienne des chansons de Béranger. Les sujets analogues inspirent quelquefois la même forme et les mêmes expressions. Comment, en effet, les vers du poète français ont-ils pu avoir une influence aussi grande sur ce poème imité d'un poète anglais ! L'objection n'est pas difficile à réfuter. C'est que toute cette scène est une création de Becque; *dans le drame de Byron, elle n'existe pas* (1). Hanté par

(1) Il est vrai qu'à la fin de la tragédie de Byron, au moment où elle se prépare à suivre Sardanapale dans la mort, Myrrha dit adieu à la terre et à sa belle Ionie,

l'image que le chantre populaire avait faite de l'infortunée Reine de France et d'Ecosse, qui mourut sur l'échafaud bravant le supplice et restant se-reine, Becque, s'éloignant de l'original, invente la scène du bûcher; il fait amener l'esclave Myrrha à l'autel de l'inexorable dieu Baal, où, résignée, elle doit être brûlée, et il en fait une sorte de Marie Stuart religieuse (1).

Ce n'est donc pas uniquement la forme et le rythme des vers et les rimes mêmes que Becque empruntait à Béranger; il l'imitait tout simplement, ainsi que le font les jeunes élèves vis-à-vis de leur maître.

Si, de nos recherches exposées ci-dessus, de l'amour que Becque ressentait pour Béranger, ainsi que des réminiscences, voire des imitations évidentes qui se trouvent dans ses vers et dans *Sardanapale*, nous voulions tirer des conséquences, nous pourrions, et peut-être sans erreur, affirmer que cet apprentissage à l'école du poète humanitaire et rieur lui a valu une facture toute musicale

pour laquelle est sa dernière prière et qui partagera avec Sardanapale sa dernière pensée :

Then farewell, thou earth !
And loveliest spot of earth ! farewell Ionia !
Be thou still free and beautiful, and far
Aloof from desolation ! My last prayer
Was for thee, my last thoughts, save *one*,
were of thee !

(1) Félix Clément et Pierre Larousse ont essayé de signaler les changements que Becque apporta à la tragédie de Byron. Dans leur *Dictionnaire des Opéras*, ils écrivent : « L'auteur s'est plus rapproché de la tradition que le poète anglais qui fait mourir Sardanapale avec une seule de ses femmes, Myrrha ». Mais là Becque s'est tenu absolument à l'original. Dans son opéra, Sardanapale meurt seulement avec Myrrha. — Cependant, ils ont pleinement raison lorsqu'ils indiquent les changements dans le premier acte : « Les premières scènes sont réellement belles. L'idée en est due au librettiste ». (Page 1004).

de ses poèmes et de ses sonnets, — ce qui ne nous intéresse ici qu'en deuxième lieu, — et sa conscience prompte à défendre les faibles et à persifler leurs exploiters, et une leçon à rire des travers humains sans méchanceté. En créant en 1870 le rôle de Von-der-Holweck, philosophe de *Michel Pauper*, Clément Just n'a pas eu tort de se faire « la tête de Béranger », comme disaient les courriéristes de l'époque. Becque lui-même a pu le lui suggérer.

II

Nous avons déjà vu se croiser plusieurs influences, souvent contraires, que Becque a subies dans les premières années de sa carrière dramatique. Pour quelqu'un qui se disait peu lettré et qui prétendait ne pas avoir une de ces cultures qui embellissent et remplissent une vie, il connaissait étonnamment les lettres françaises, et son esprit en a été bien imprégné. Dans les chroniques qu'il écrivait vers 1876, on rencontre presque à chaque page ou à chaque colonne une citation de Shakespeare, Molière, La Fontaine (1), Chateaubriand (2), Sainte-Beuve (3), Balzac, Lamartine,

(1) Pour caractériser l'habileté d'un auteur, Becque cite les vers :

Ne forçons pas notre talent,
Nous ne ferions rien avec grâce...

(2) Il compare le *Chatterton* d'Alfred de Vigny avec *René*.

(3) *Joseph Delorme*. — Becque louait surtout « la large ouverture d'esprit qui permit à l'illustre critique de suivre pas à pas les travaux de son temps et de les comprendre les uns après les autres » (*Union Républicaine*, 26 juillet 1881).

Musset. Pour Victor Hugo il a éprouvé une sorte de vénération. Dans sa *Préface aux Soirées Parisiennes* de 1882, Becque écrivait avec sincérité : « Enfants de *Victor Hugo* ou de Balzac, élèves de M. Dennery ou de M. Labiche, prenons-nous les mains et défendons ensemble ce bout de plateau emporté si péniblement ». Victor Hugo était cité en premier lieu, même avant Balzac. Il savait par cœur de ses vers et il les employait pour donner du relief à ses articles. En 1876, exprimant le charme de la jeune Reichenberg, il empruntait à Hugo « ce vers divin » :

On croirait voir une âme à travers une perle.

Dans une autre occasion, lorsqu'il voulut peindre le fervent amour de l'art qui caractérisait Paul de Saint-Victor, Becque recourut encore, sauf erreur, à la poésie de Victor Hugo :

Resté, dernier sonneur, à la garde du temple.

Dans sa bibliothèque, les volumes de Hugo étaient plus nombreux que les ouvrages des autres poètes ou dramaturges (1). Becque reconnaissait au célèbre poète romantique plusieurs gloires, mais il insistait particulièrement sur celle « d'avoir fait de l'épique dans la littérature française et avec la langue française, ce qui ne s'était pas vu avant lui » (2). Il l'aimait pour son imagination (3). La force et les couleurs de l'expression qu'il trouvait dans Hugo prenaient et forçaient son admiration. Dans la *Chronique des Livres*, M. Xavier Roux a

(1) Dans l'inventaire fait après la mort de Becque, on a noté : « Environ deux cent cinquante volumes et romans brochés, quarante sept volumes de Victor-Hugo, etc... »

(2) *Union Républicaine*, 26 juillet 1881.

(3) *Ibidem*.

raconté une visite qu'il rendit à Becque dans son appartement de l'Avenue de Villiers, pendant laquelle les vers de Hugo animaient les deux interlocuteurs, devenus rêveurs à la tombée de la nuit :

L'obscurité commençait à envahir la chambre. La bougie achevait de se consumer, faisait danser sur le mur des ombres falotes. Par la fenêtre, ouverte sur l'avenue de Villiers, entraient les parfums de la nuit d'été.

— Dites moi les vers de Hugo que j'aime tant....

Je lui récitai sa pièce favorite :

Ami, vous souvient-il quand nous quittions

[Avranches,

Un beau soleil couchant rayonnait dans les

[branches...

Il m'interrompait, de temps en temps, par un : « Hein, quoi ? C'est admirable ! » qui lui était habituel...

Parfois il redisait un vers après moi :

L'Océan disparut derrière une chaumière...

Hein, qu'en dites-vous ? Est-ce vrai, cela ? Est-ce peint ?...

Pendant l'Exposition Universelle, Becque donna une conférence vibrante sur l'œuvre et l'action du grand républicain que fut le poète. Il prononça un fervent et retentissant éloge de l'homme et de l'écrivain qui avait fait tout pour l'humanité, sans cesse, sans repos. « J'éprouve une joie profonde, disait-il, une émotion véritable, un sentiment d'orgueil pour l'humanité, pour ma patrie et pour ce siècle, un sentiment d'orgueil pour la poésie et pour les Lettres, en venant devant vous faire l'éloge du grand Victor Hugo ». Becque glorifia l'apôtre des principes que le dix-neuvième siècle a établis et mis en œuvre. « Aujourd'hui, ajoutait-il, où tous les hommes libres, étrangers et natio-

naux, nous célébrons le centenaire de la Révolution française, de la Révolution Sacrée, lorsque tous les efforts de 89 sont devenus des droits imprescriptibles et que l'histoire de ce siècle est l'histoire de cette conquête, quel homme pourrions-nous choisir, honorer, glorifier, si ce n'est celui qui est né avec le siècle, qui en a partagé toutes les épreuves et défendu tous les principes? » Humble, Becque s'incline devant le génie de Hugo. Le seul symbole assez digne pour représenter l'œuvre et la pensée de Hugo, selon lui, c'est la Bible : « La Bible avait été son premier livre, le livre de son berceau; plus tard, elle devient son livre de chevet; elle restera toujours son livre d'amour et de combat ». La magnificence de l'imagination, l'intensité des sentiments, le souffle grandiose, la pitié du cœur dont est animée la Bible, voilà le génie que Victor Hugo possédait et qu'il introduisait dans la littérature de son pays, dans la vie publique de son époque. C'est aux premiers âges du monde que Becque remonte pour expliquer « ce génie en dehors du temps, en dehors de la race, des milieux et des influences ». Il parle là du grand homme comme d'un prophète.

Même dans une occasion moins solennelle Becque conserve ce ton élevé qui témoigne de sa réelle admiration pour Hugo. En Italie, en 1893, faisant quelques réserves au sujet de la conception dramatique de Hugo, surtout au sujet de ses intentions moralisatrices et de sa pitié pour les « damnés humains », pour les existences les plus basses et les plus coupables, Becque demandait qu'on ajoutât le « plus grand poète qui ait jamais existé » au groupe immortel où Virgile introduit l'auteur de la *Divine Comédie*. Hugo, dit-il, est

« de la famille d'Homère, de Milton et de Dante ».

Déjà dans *Sardanapale* nous trouvons des traces que cet amour pour la poésie de Victor Hugo a laissées par ci, par là. Les multiples rééditions des *Orientales* coïncidaient avec l'époque où Becque écrivait son livret et quelquefois en ont influencé le rythme.

Dans sa prose, Becque use souvent d'antithèses. Peut-être lui sont-elles venues de Hugo. Dans ses vers, on n'en rencontre pas moins. Quelquefois on les prendrait pour celles que le magicien du contraste avait multipliées.

On dirait,
s'adressait Becque aux « Modernes » de son époque,

On dirait qu'avant vous nous étions des barbares,
Que l'homme jusqu'à vous vivait dans une étable,
Que personne avant vous n'avait croisé les bras
Devant cet univers *splendide et misérable*,
Qui promet le bonheur et ne le donne pas.

Quelquefois, Becque commence ses poèmes à la manière de plus d'un poète, mais bien familière entre tous à Hugo : « C'était un beau vieillard » (chez Hugo : « C'était un vieux pasteur »). Dans les vers de Becque :

Ma mère en le grondant nettoyait sa blessure;
Elle trouvait pour lui, *comme on fait aux enfants*,
Des petits mots bien doux, car le même murmure
Berce les nouveau-nés et berce les mourants,

où la mort d'un Caton anonyme est décrite avec pitié, il nous semble trouver comme un écho de « L'Hymne aux morts ». « Comme on fait aux enfants » nous semble une réplique au « Comme le ferait une mère ». Ici et là, dans les poèmes de Becque, si variés, aux accents et aux rythmes si divers, on croit entendre le roulement sonore des



VICTOR HUGO
PAR MONTCHABLON

Photo Braun.

Conférence sur Victor Hugo faite à l'Exposition universelle.

Mesdames, Messieurs,

J'éprouve une joie profonde, une émotion véritable, un sentiment d'orgueil pour la bonne œuvre, pour ma patrie et pour la France, un sentiment d'orgueil pour la poésie et pour les lettres, en venant devant vous faire l'éloge de grand Victor Hugo.

Aujourd'hui, au long des honneurs d'illustres étrangers et nationaux, nous célébrons le centenaire de la Révolution française, de la Révolution sociale, lorsque tous les efforts de 89 sont devenus des droits inaliénables et que l'histoire de ce siècle est l'histoire de cette conquête, quel honneur pour nous

strophes où Victor Hugo se livrait à l'harmonie imitative :

...L'émeute, roulant sur ses pas la colère,
 Ferme de tous côtés les portes et les pleurs.
 On entendait l'armée avancer en bataille,
 Les canons avaient pris la place des tambours,
 Et balayaient encore d'un reste de mitraille
 Tous ces sinistres carrefours.

Dans *Michel Pauper*, Hélène de la Roseraie imite le ton de Dona Sol : « Ah ! que je maudis le jour où nous nous sommes rencontrés ! » ; ou : « Tu as rapporté sur nos chemins paisibles les habitudes de champ de bataille et tu soumets la vie aussi audacieusement que tu as bravé la mort » ; ou surtout en appelant éperdument celui qu'elle aime : « Viens, viens, mon gentilhomme, mon guerrier !... » qui rappelle le « Vous êtes mon lion superbe et généreux ! » de Hugo. D'autre part, Michel Pauper dit à Hélène de la Roseraie des paroles semblables à celles que Didier adresse dans *Marion Delorme* à la pure et chaste Marie.

Mais ce n'est pas dans les détails qu'il faut chercher l'influence de Victor Hugo. C'est dans l'idée de la pièce que nous la retrouvons : *Michel Pauper* est une sorte de *Ruy Blas* ; le peuple qui monte, qui aspire « aux régions élevées », d'après le terme de Hugo même. Si le style déclamatoire, les tirades, les monologues interminables, le mélange de la réalité avec l'imagination, la violence et le volte-face des sentiments qui animent les personnages, la fougue de leurs passions, l'entassement d'incidents, l'amalgame de l'observation et de l'abstraction, le voisinage du pratique et du terrestre à côté du pathétique et du tragique, si tout cela a pu venir du théâtre de Shakespeare ou de celui de Byron plutôt que du théâtre romantique,

— l'esprit grandiose de la pièce et le souffle humanitaire dont elle est haletante proviennent sûrement de l'école de Hugo. « Deux générations, dit Becque avec raison en 1889, la sienne et la nôtre, ont vécu, je peux dire, de son souffle, de son inspiration... ». En lisant la tragédie de cet extraordinaire ouvrier, on ne peut s'arracher de l'idée que l'auteur suit le programme tracé dans la préface de *Lucrèce Borgia*, ou dans celle de *Marie Tudor*. Comme Hugo, Becque aurait pu écrire : « L'auteur de ce drame sait combien c'est une grande et sérieuse chose que le théâtre » ; il aurait pu dire ne pas avoir perdu « un instant de vue le peuple que le théâtre civilise » ni « le cœur humain que le théâtre conseille ». Dans le chapitre de la *Portée Sociale*, on a vu en détail qu'il avait écrit *Michel Pauper* afin d'accomplir sa double mission : artistique et sociale-humanitaire. Comme si Becque avait suivi le mot de Hugo : « ... Le drame, sans sortir des limites impartiales de l'art, a une mission humaine... Il ne faut pas que la multitude sorte du théâtre sans emporter avec elle quelque moralité austère et profonde... ».

CHAPITRE V

L'INFLUENCE DE BALZAC

On imite les personnages de Balzac, à Venise, en Hongrie, en Russie, etc. L'essai de Taine. L'enthousiasme de Zola pour Balzac. L'influence générale. Les affaires, les relevés de comptes chez Becque. Les cousins de Mercadet, du baron Hulot et de la baronne Hulot. *Eve et David* et la *Recherche de l'Absolu* et les inventeurs dans *Michel Pauper*. Les origines de l'*Enfant Prodigue*, de la *Parisienne*, et, surtout, des *Corbeaux* peuvent être dans les *Employés*, le *Cousin Pons* et *César Birotteau*. Un été de la Saint-Martin dans l'amour de Becque pour Balzac. Un jeune critique lègue à Becque les œuvres complètes de Balzac.

On sait ce que Sainte-Beuve racontait en 1850 au sujet du fabuleux succès de Balzac et de la curieuse répercussion que son œuvre a eue sur la vie de la société des années 1840-1850. On commença à imiter dans la réalité les personnages de ses romans. A Venise, les membres d'un cercle prirent les noms de Rastignac, des duchesses de Maufrigneuses et de Langeais et jouèrent leur « jeu ». « On assure, dit Sainte-Beuve, que plus d'un acteur et d'une actrice de cette comédie de société tint à pousser son rôle jusqu'au bout ». En Hongrie, en Pologne, en Russie, dit la même source, les romans de Balzac firent une telle impression que le monde les imitait jusqu'à se meubler à la

Balzac. Cette influence prit des proportions bien plus grandes après le brillant essai dithyrambique que Taine consacra à l'auteur de la *Comédie Humaine* dans le *Journal des Débats* de 1858. Dès lors, dans la littérature comme dans la vie, la pensée balzacienne s'est répandue d'une manière incroyable. En 1867, Zola, relisant Balzac, s'écriait : « Quel homme !... Il écrase tout le siècle » (1). Un peu plus tard, en 1884, dans le *Matin*, Becque même soulignait l'ineffaçable empire que les personnages de Balzac exerçaient sur les esprits : « Quel est depuis vingt ans le provincial, intelligent et ambitieux, qui ne s'est pas croisé les bras comme Rastignac, en s'écriant : *A nous deux, Paris* ».

Il serait étonnant que Becque eût échappé à cette influence dont les traces se reconnaissent aisément dans les romans et le théâtre des écrivains les plus grands et les plus connus du XIX^e siècle, chez Hugo (*Les Misérables*, 1862) George Sand (*Le Marquis de Villemer*), Alexandre Dumas fils, Emile Augier, Flaubert, Zola, les Goncourt. *A priori*, on pourrait dire que l'auteur de *Michel Pau- per*, de la *Navette* et des *Corbeaux* avait été saisi par le courant balzacien, car il est en pleine création au moment où la gloire de Balzac s'affirme avec fracas et avec puissance. Becque a connu son

(1) C'était dans une lettre adressée à son jeune ami le poète Antony Valabrègue, qui s'attardait en province : « Deux ans de séjour à Aix doivent à coup sûr tuer un homme. J'ai en cela une opinion arrêtée qui me fera toujours vous appeler à Paris. Questionnez Paul [Alexis], questionnez tous nos amis et vous verrez chez tous le même effroi de la province. Lisez aussi dans Balzac quelques admirables pages. — A propos, avez-vous lu tout Balzac ? Quel homme ! Je le relis en ce moment. Il écrase tout le siècle. Victor Hugo et les autres, — pour moi, — s'effacent devant lui ».

œuvre. A l'endroit mentionné, il citait un passage où Balzac prétendait que tous les hommes au début de leur existence avaient un modèle sous les yeux et comme un personnage qu'ils se promettent de jouer, voulant être ou Danton, ou le célèbre chirurgien Dupuytren ou un autre (1). Nous avons vu qu'il a aimé et admiré Taine et celui-ci, comme pour Shakespeare, n'a pu que le pousser vers Balzac en le lui offrant comme un maître à copier. Enfin, dans une chronique consacrée aux statues des auteurs célèbres, il trahissait la plus fervente estime pour Balzac; il le classait parmi les grands hommes. En proposant Taine pour être l'orateur qui devait dire l'éloge suprême devant le monument érigé à Balzac, Becque faisait d'avance une campagne « pour que le grand homme fût loué et apprécié comme il le mérite ».

Mais on peut conclure à une influence autrement que d'après le renouvellement général opéré partout par l'œuvre de Balzac et l'éloge que Becque lui prodiguait constamment. Certains rapprochements sont très aisés. Qu'on se rappelle le monde du théâtre de Becque. N'est-il pas souvent en somme une partie de la société balzacienne : la province, les hommes d'affaires, les gens de robe (dans les *Corbeaux*), les négociants, les courtisanes (dans la *Navette*) ? Le style dans *Michel Pau-per*, tout le temps, et dans les *Corbeaux*, souvent, est vivant : tantôt il coule, tantôt il se brise, comme celui de Balzac (2). Sa conception-maîtresse du théâtre, l'idée de se laisser aller à sa force créa-

(1) *Querelles Littéraires*, page 173.

(2) Par moment, un mot cher à Balzac donne l'impression précise de sa déclamation : « Donne ta main que je la couvre de baisers. Donne ! Donne ! je t'adore, *créature* fière et pudique ! ».

trice et de faire une pièce « comme on fait une femme », de faire du théâtre avec « de la réalité et de l'imagination », l'idée de faire de « son théâtre », comme il disait à propos de Musset, l'idée enfin de représenter la Vie, découle de la manière du grand romancier qui, sur les ailes de l'observation, s'abandonnait toujours à son génie créateur (1).

Mais essayons de chercher des preuves pour ainsi dire tangibles de l'influence que la conception balzacienne a exercée sur l'œuvre de Becque.

Dans *Michel Pauper*, M. de la Roseraie est une sorte de Mercadet (2). Il a une façon de se donner de grands airs toute pareille à celle du fameux faiseur. Au moment où il va faire banqueroute et où il cherche à quoi s'accrocher pour se sauver, il traite le monde avec la superbe d'un puissant vainqueur. A l'heure de sombrer, il lutte à l'aide des illusions qu'il essaie de créer à son sujet dans l'esprit de ses créanciers. Un inventeur dont il exploite les découvertes se révolte et vient lui parler sur un ton vif et dur; de La Roseraie l'adoucit par le récit du fabuleux brassement d'affaires qui l'occupe :

(1) Balzac écrivait dans la préface du *Cabinet des Antiques* : « ...le commencement d'un fait et la fin d'un autre ont composé ce tout. Cette manière de procéder doit être celle d'un historien des mœurs : sa tâche consiste à fondre les faits analogues dans un seul tableau : n'est-il pas tenu de donner plutôt l'esprit que la lettre des événements ? il les synthétise ».

(2) Au moment où Becque, après *l'Enfant Prodigue*, écrivait *Michel Pauper*, en 1868, *Mercadet* était repris avec succès. Le sévère critique de la *Revue des Deux Mondes*, Alfred Ebelot, en écrivait : « Bien que *Mercadet* affrontât de nouveau le feu de la rampe, après une assez longue disparition, il n'y avait point de doute que discrètement allégé de quelques enchevêtrements inutiles, il ne se tirât avec honneur de cette seconde épreuve. C'est le meilleur ouvrage dramatique de ce talent vigoureux ». (LXXVIII, page 503).

Je vous ferai remarquer que ces grands éclats, qui ne me conviennent pas d'abord, ne vont pas non plus avec les pauvres petites affaires que vous êtes venu m'offrir et dont je n'ai consenti à me charger que pour vous être agréable. Ce sont des millions, des millions, vous entendez, qui me passent journellement entre les mains, et si je voulais... voler quelqu'un, je ne vous choisirais pas.

Ce Mercadet de Becque ressemble par d'autres points au baron Hulot. La ressemblance est d'autant plus frappante que Mme de La Roseraie de son côté rappelle la baronne Hulot. Becque a lu la *Cousine Bette* avec attention; il parle des personnages qui s'y trouvent comme d'un monde qu'il connaît bien, avec familiarité. Dans un article consacré au divorce et où il n'est point question de Balzac, il écrit : « Il est bien certain que le vieil Hulot n'attendra plus la mort de sa femme pour épouser sa servante; il divorcera » (1). Dans une autre occasion, au fameux questionnaire qu'on lui avait soumis dans un salon, il indiquait la baronne Hulot comme son « héroïne favorite dans la vie réelle ». Et il nous paraît que ce souvenir des deux époux de Balzac le hante. De La Roseraie se ruine avec un monde de viveurs et, surtout, avec des femmes, tout en aimant les siens et tout en cherchant à leur assurer le bien-être. Sa femme est prodigieuse de bonté et de courage, et elle souffre silencieusement et noblement. Elle ne se décide à lui parler qu'au moment où l'avenir de leur fille va être compromis par sa prodigalité paternelle (2). De la Roseraie est au désespoir. « De-

(1) *Le Matin*, 14 septembre 1884.

(2) La baronne Hulot dit à son mari : « Ta femme, mon cher Hector, n'aurait jamais dit une parole, elle a su tes liaisons avec Jenny Cadine, s'est-elle jamais plainte? Mais la mère d'Hortense te doit la vérité ».

main, se dit-il, la justice entrera dans ma maison, elle me saisira sous les yeux de ma femme et de ma fille et avant un mois la peine des faussaires me sera appliquée ». La femme et le mari sont en proie aux chagrins et aux émotions. Comme le baron Hulot, de La Roseraie proteste de son amour pour sa vertueuse femme : « Je t'ai négligée et affligée, mais je garde encore intact le souvenir de nos jeunes amours et le respect de tes vertus admirables » (1). Comme la baronne Hulot, Mme de La Roseraie empêche son mari de dire du mal de lui : « Ne réviens pas sur le passé, mon ami, il est oublié » (2). Et elle lui conseille de congédier les domestiques, de réduire les dépenses, et de réparer les fautes du passé; elle lui demande de ne plus voir celle qui le mine : « D'abord jure-moi que tu ne reverras pas une seule fois, une seule minute cette Mme de Varennes ! ». On croirait lire ce que Mme Hulot disait à son mari en lisant les paroles que Mme de La Roseraie adresse au sien : « Oublie cette créature frivole et perverse, indigne de toi, elle a égaré ta vie et désolé la mienne. Renonce à ce monde de dissipateurs et de femmes perdues qui me renvoient un vieillard à la place de l'homme charmant que j'ai connu et adoré ».

(1) Au moment où il laissait Jenny Cadine pour se lier avec Josepha, le baron Hulot, s'apercevant un jour de la tristesse de sa femme, la prit par la taille et lui dit : « Voyons, qu'y a-t-il, Adeline ? Ne sais-tu pas que je t'aime plus que... »

(2) Chez Balzac :

« Hulot, après un moment de silence terrible pour sa femme dont les battements du cœur s'entendaient, se décroisa les bras, la saisit, la pressa sur son cœur, l'embrassa sur le front et lui dit avec cette force exaltée que prête l'enthousiasme : « Adeline, tu es un ange, et je suis un misérable... »

« — Non, non, répondit la baronne en lui mettant brusquement sa main sur les lèvres pour l'empêcher de dire du mal de lui-même ».

Le monologue de Mme de la Roseraie qui ouvre le deuxième acte a l'air de recommencer les lamentations de la baronne Hulot : « Pleure, malheureuse femme, tu n'avais pas encore assez souffert. Tu as été honnête, aimante et dévouée; tu t'es dépouillée d'abord sans un reproche, tu t'es immolée sans une plainte; tu as gardé ton rang avec dignité, tu as tenu ta maison avec sagesse; tu croyais avoir gagné tes droits ou mériter au moins un peu de reconnaissance; tu t'es trompée, tu n'es rien et on ne te doit rien, tu ne comptes pas plus qu'une servante ! etc ». C'est le même style essouffé, le même vocabulaire pittoresque, la même palpitation constante des phrases et la même violence dans l'expression de la douleur adoucie par la bonté de ceux qui se plaignent que nous rencontrons chez Balzac, toujours dans *Cousine Bette*.

Michel Pauper a dans son caractère les traits de ces types dont Balzac a décrit la soif de triomphes de toute sorte. Quand il se confesse, le désir d'un plébéien qui veut monter l'âme : « Je veux arriver, comme un tel, qui est parti de rien, comme moi ». Ce mot fait penser à celui que le chanoine espagnol Carlos Herrera disait à Lucien Chardon dit de Rubempré : « Vous avez voulu passer trop tôt, maître. C'est le défaut des Français dans votre époque. Ils ont été gâtés par l'exemple de Napoléon ».

Mais le souvenir des personnages de Balzac a hanté Becque surtout lorsqu'il campait ses deux inventeurs, le vieux baron Von-der-Holweck et Michel Pauper. Dans un des chapitres précédents nous avons montré combien fut grand vers 1870 le nombre des chercheurs qui consacraient leur temps aux découvertes scientifiques ainsi qu'à l'ap-

plication pratique des résultats obtenus par la science. De nos jours, les circonstances sont peu propices aux efforts intellectuels et la science fait de nombreuses victimes parmi ceux qui s'obstinent à combattre avec l'esprit contre les ténèbres, à deviner les secrets impénétrables ou à triompher des éléments de la nature même. Cependant, les conditions dans lesquelles travaillent aujourd'hui les savants anonymes et ignorés se sont améliorées, et les martyrs du progrès sont plus rares ou souffrent moins violemment. Il y a cinquante ans, la crise par laquelle passaient les premiers pionniers de la vapeur assujettie, de l'électricité disciplinée ou de la chimie appliquée était aiguë et pleine d'angoisse, et les souffrances de l'inventeur émouvaient davantage. La société, la famille, la femme, la faiblesse personnelle, tout conspirait contre celui qui voulait découvrir l'Absolu. En 1867, M. Yves Guyot publia son livre *l'Inventeur*, dont nous avons déjà parlé. D'un intérêt plutôt économique, il n'en est pas moins une étude psychologique des mœurs qui régnaient dans la société inquiète des grands problèmes de la science pratique. M. Guyot décrivait la misère des chercheurs, leur désespoir de ne pas rencontrer de l'appui, il protestait contre la déperdition de forces qu'on ne met pas en activité, qu'on laisse se rouiller et se perdre. Tout un chapitre de ce livre est consacré aux luttes que l'inventeur doit soutenir jusqu'au sein de sa famille; là même il rencontrera des ennemis. On ne le soutient pas, on ne l'encourage pas, on ne le console pas dans ses échecs. Le culte et l'enthousiasme du chercheur se brisent le plus souvent contre l'incompréhension de sa femme. « Ah, s'exclame M. Guyot, quand donc la femme compren-

dra-t-elle son rôle d'ange gardien ? Quand donc sera-t-elle muse ? Quand donc lui servira-t-elle de divinité inspiratrice et consolatrice au génie ? » Et il constate avec Jules Simon que la femme du XIX^e siècle est restée la femme du XVII^e siècle, qu'elle a une prédilection pour les sots et les imbéciles. La science l'ennuie. Elle aime l'éclat si frivole qu'il soit au fond.

C'est dans ces réalités que Becque a puisé pour créer son *Michel Pauper*. Son Hélène de la Rose-raye, qui préfère l'éclatant comte de Rivailles au studieux travailleur Pauper, est bien de cette famille de femmes que M. Guyot a blâmées dans son livre (1). D'autres personnages ne sont pas moins empruntés à la même source ; par d'innombrables traits ils sont rattachés à la vie réelle. Cependant quelques détails sont très significatifs de la hantise que le monde de Balzac a exercée sur Becque.

Que le vieil inventeur de Becque, le baron Vonder-Holweck manque de sens pratique, qu'il soit d'une naïveté incompatible avec la réalité, qu'il se préoccupe peu du présent inquiétant et qu'il aille vers sa découverte en se ruinant absolument comme David Séchard dans *Eve et David* (2) ; qu'il soit menacé, voire traqué, par ses concurrents et ses ennemis (3), comme c'est le cas de ce

(1) Michel Pauper parle de ces jeunes filles presque dans les mêmes termes que M. Guyot : « C'est le défaut, vois-tu, des jeunes filles, de préférer ce qui est reluisant à ce qui est sincère, et de sourire à la chance plutôt qu'au mérite. Un million les étonne, un titre les éblouit ; il leur faut des héros avantageux comme elles ».

(2) *Scènes de la vie de province. Illusions perdues. I Les deux poètes. II Un grand homme de province. III Eve et David.* 1835-1843.

(3) Il en parle à Madame de La Roseraie : « Mes forces restent invariablement les mêmes. L'immensité de

dernier; qu'il ait voulu chercher à fabriquer du diamant avec du charbon comme Séchard a voulu inventer un procédé spécial pour faire du papier avec du roseau, des orties et des chardons; qu'il ait été obligé de s'associer avec un exploitateur (dont il ne soupçonnait pas la mauvaise foi) qui, homme plus pratique, finira par lui assurer une pension comme le hideux avoué Petit-Claud, devenu magistrat grâce à la ruine de Séchard et pris de remords avait assuré à celui-ci la « vie heureuse et paresseuse du propriétaire faisant valoir », — tout cela sont des rencontres entre deux figures dessinées indépendamment d'après des modèles identiques. Il en est de même de la méfiance qu'on témoignait à l'égard des secrets qui préoccupaient les inventeurs de Balzac et de Becque (1). Mais en comparant Von-der-Holweck à un autre personnage de Balzac, à Balthazar Claës, nous ne pouvons nous abstenir de nous écrire souvent : « C'est comme dans Balzac ».

En effet, l'inventeur de la *Recherche de l'Absolu* réapparaît dans *Michel Pauper*. Il y en a même deux sortes d'image, car Becque partage les traits de Balthazar Claës entre Von-der-Holweck et son héros principal, comme s'il avait voulu dans le premier rappeler le charmant personnage de Balzac et le faire prolonger par le deuxième.

D'abord les deux vieux inventeurs appartiennent à des familles d'origine hollandaise ou flamande.

mes travaux et la haine de mes ennemis n'ont pu les vaincre, et aujourd'hui où je ne suis plus, pour ainsi dire, de ce monde, elles résistent encore à une dissolution prochaine ». (Acte I, scène 1).

(1) Le père de David Séchard, le vieux vigneron de Marsac, traite son fils de fainéant. — Chez Becque, on ne croit ni aux découvertes de Von-der-Holweck ni à celles de Michel Pauper.

Ensuite, Claës abandonne tout, sa femme, ses enfants, sa maison, pour la recherche de l'Absolu et des deux autres découvertes; Von-der-Holweck va jusqu'à se ruiner pour sa passion de recherche. On raillait l'acharné inventeur, on l'appelait ironiquement Claës l'alchimiste, et on le traitait de fou; sa femme seule le croyait grand (1). Le Von-der-Holweck de Becque ne connut aussi que la misère; une seule bonne dame voyait en lui un homme de valeur; il disait à Mme de la Roseraie : « L'élève de Laplace (2), l'ami d'Arago (3), n'est plus aujourd'hui qu'un *vieux fou* que vous seule encore, chère madame, écoutez si patiemment ». Enfin, les deux inventeurs sont bons, doux, sereins malgré tout leur désenchantement, pleins de foi dans leurs trouvailles malgré tout l'insuccès qui les a accablés.

Les ressemblances entre l'inventeur de Balzac et l'ouvrier-inventeur de Becque sont encore plus grandes. Balthazar Claës, comme Balzac l'écrivait dans son roman, « ne cessait d'acheter à Paris [il était à Douai] des instruments de physique, des matières précieuses, des livres, des machines, et se ruinait, disait-on, à chercher la pierre philosophale ». Michel Pauper travaillait aussi pour faire une découverte pareille; de La Roseraie lui disait qu'il cherchait la *pierre philosophale*. (Acte I,

(1) Mourante, Mme Claës lui conseillait d'abandonner ses recherches si coûteuses et qui ne lui apportaient que de la douleur : « Tu ne trouveras rien que la honte pour toi, la misère pour tes enfants. Déjà on te nomme par dérision Claës l'alchimiste, plus tard ce sera *Claës le fou* ! Moi, je crois en toi, je te sais grand, savant, plein de génie; mais pour le vulgaire, le génie ressemble à de la folie. La gloire est le soleil des morts; de ton vivant, tu seras malheureux comme tout ce qui fut grand, et tu ruineras tes enfants ».

(2) 1749-1823.

(3) 1786-1863.

scène VII). Le chimiste de 1834 et celui de 1870 cherchaient la même chose.

En outre, et Claës et Pauper voulaient faire du diamant avec du charbon. Voici un dialogue entre le héros de Becque et son exploitateur :

DE LA ROSERAYE. — Vous travaillez en ce moment ?

MICHEL. — Oui, je travaille.

DE LA ROSERAYE. — Que faites-vous ?

MICHEL. — Oh ! ça me regarde. Je cherche.

DE LA ROSERAYE. — Quoi ?

MICHEL. — Quoi ?... Vous n'en direz rien.

DE LA ROSERAYE. — Rien.

MICHEL. — A personne ?

DE LA ROSERAYE. — A personne.

MICHEL. — Je cherche... la cristallisation du carbone.

Comme si Becque voulait s'excuser de cet emprunt à l'œuvre de Balzac, il faisait dire à de La Roseraye : « Votre idée n'est pas nouvelle... ». Et elle ne l'est effectivement pas. Elle était la passion du baron Von-der-Holweck (1), mais elle était surtout la folie de Claës. Rappelons les faits. Après avoir dissipé sa fortune, le chimiste de Balzac entame ce qui était la vie même de ses enfants et il se voit forcé de dire adieu à la science. Pour la dernière fois, il monte dans son laboratoire et ordonne à son fidèle domestique Lemulquinier de faire évaporer des gaz, des acides dangereux, de séparer les substances qui auraient pu produire des explosions. Des regrets amers tombent de ses lèvres. Il nous initie davantage à ses analyses et à sa découverte :

(1) « Vous voulez faire du diamant avec du charbon, s'adresse de La Roseraye à Pauper. Eh bien, le vieux baron qui sort d'ici, il a eu aussi cette marotte, il a dévoré ses biens, perdu sa vie, et il a fait du charbon avec du diamant ».

Voici pourtant, dit-il en s'arrêtant devant une capsule dans laquelle plongeaient les deux fils d'une pile de Volta, une expérience dont le résultat devrait être attendu. Si elle réussissait, affreuse pensée ! mes enfants ne chasseraient pas de sa maison un père qui jetterait du diamant à leurs pieds. Voilà une combinaison de carbone et de soufre, ajouta-t-il en se parlant à lui-même, dans laquelle le carbone joue le rôle de corps électro-positif ; la cristallisation doit commencer au pôle négatif ; et dans le cas de décomposition, le carbone s'y porterait cristallisé...

On pourrait s'abstenir peut-être de prouver que nombreux furent les chercheurs de la cristallisation du diamant. Vers 1867, il y avait comme une nouvelle émulation dans cette voie. Les études des pierres précieuses reprenaient avec un intérêt particulier (1). Mais les ressemblances entre nos deux ou plutôt nos trois inventeurs ne finissent pas là. Les deux chercheurs ont abouti à obtenir du diamant par leurs procédés longs et mystérieux. Dans la pratique cela n'arriva pas.

Balthazar Claës a été contraint d'aller gérer une recette en Bretagne. Les siens avaient payé ses dettes, sauvé sa maison, rendu la prospérité à toute sa famille. Sept ans après, au moment des trois mariages qui devaient avoir lieu à Douai, on alla chercher le père exilé. A son retour, Claës trouva dans son laboratoire le triomphe d'une expérience laissée à elle-même au moment de son départ : « un diamant blanc, de forme octaédrique dont l'éclat attirait les regards étonnés de

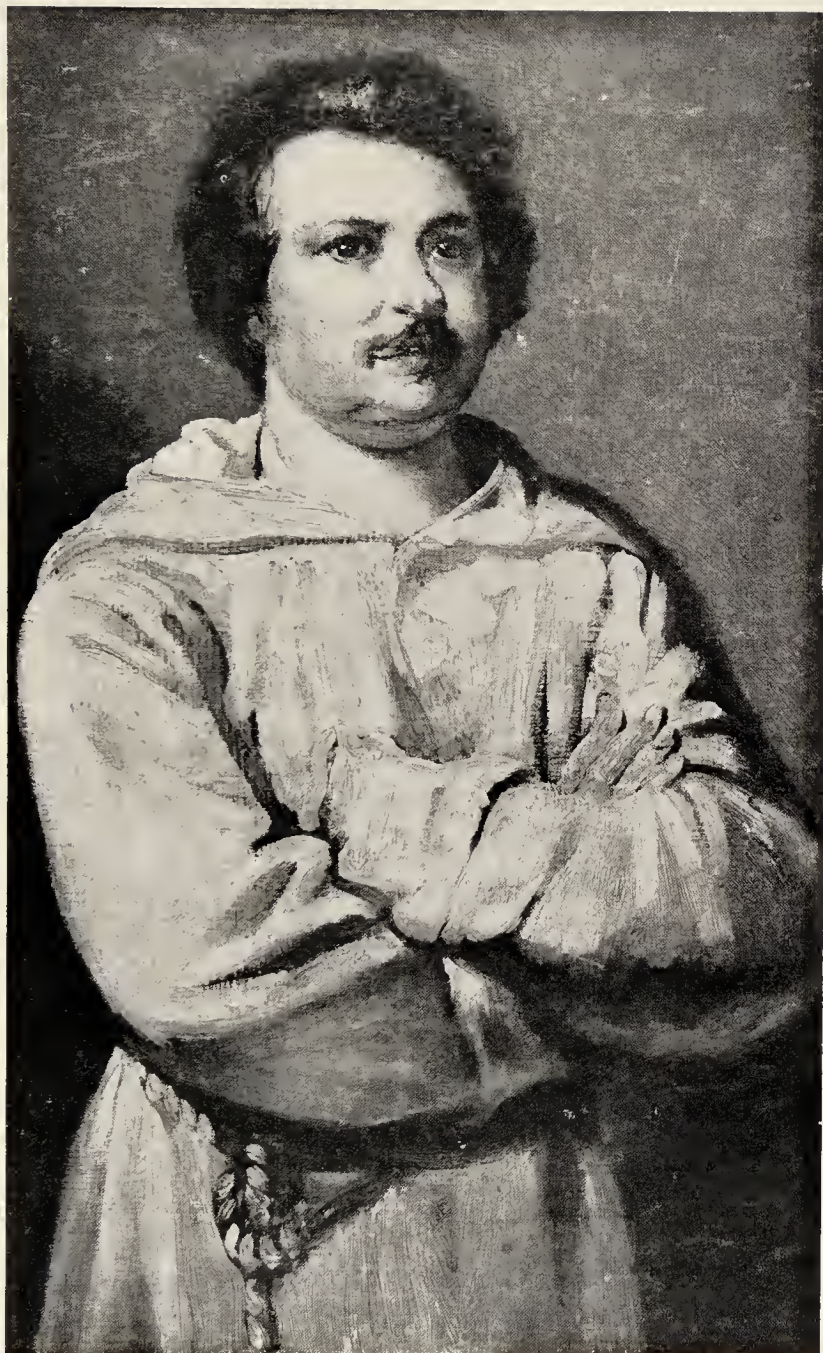
(1) Dans *La Vie Souterraine*, L. Simonin décrivait les mines de métaux, les mines de charbon et les mines de pierres précieuses. Il donnait la description des découvertes. Il faisait un long récit sur les « placers de diamans » (*Revue des Deux Mondes*, 1867, LXVII, page 250).

toute l'assemblée ». Il pouvait l'offrir en cadeau de nocés à sa fille.

Michel Pauper offrit celui qu'il fit cristalliser à sa fiancée, la nuit de leurs nocés, avec un hymne à l'amour, à l'idéal et à la vertu :

Oui, c'est un diamant, sans valeur pour les autres, d'un prix inestimable pour moi. Ce diamant, c'est moi qui l'ai créé. Comment m'y suis-je pris, n'est-ce pas, et quels sont les secrets dont je dispose ? Qu'importe à cette heure ! Un pédant te ferait le compte de toutes les analyses qu'il a tentées. Un inventeur t'apitoierait sur le récit de ses souffrances. Ne pensons qu'à ma découverte ; elle est là, sous nos yeux, elle brille comme une étoile. N'en disons pas trop cependant et n'admirons encore qu'une création de laboratoire. Je sais ce que ce diamant unique m'a coûté d'efforts et de travaux, mais pour en produire des milliers semblables je ne devrai ni ménager mes peines ni calculer avec le temps. Hélas ! l'esprit dans ses conquêtes va moins vite que le cœur dans ses espérances. J'avais rêvé, mon Hélène, que, le jour de ton mariage, une parure de ces diamants s'ajusterait à ta couronne d'orangers, et ces fruits de la science unis aux fleurs de la vertu auraient rayonné sur ton front comme le double symbole de la vie humaine !

Le parallèle a encore deux parties correspondantes de nature à nous confirmer l'influence directe de Balzac sur Becque débutant. Voici la première. La douleur de ne pas avoir épié cette cristallisation pour en percer le secret achève le noble vieillard-inventeur de Balzac ; le scepticisme railleur de la province, les constantes tentatives désespérées et sans résultat avaient déjà troublé son cerveau. Sans avoir trouvé l'Absolu, il peut mourir dans l'éclat des diamants qu'il est parvenu à faire avec du charbon. La douleur et la lutte font tomber aussi Michel Pauper dans la folie ; il perd la raison et son



HONORÉ DE BALZAC
PAR BOULANGER

Photo Braun.

dernier mouvement est pour son laboratoire. « Il pousse un cri et, se précipitant sur ses appareils, il démasque la découverte. Illumination du laboratoire ». L'inventeur tombe et meurt « la tête entourée de diamant ». — Voici la deuxième. Balthazar meurt en emportant son secret dans la tombe. « Il n'a pas pu, dit Balzac, léguer à la Science le mot d'une énigme dont le voile s'était tardivement déchiré sous les doigts décharnés de la Mort ». Le jeune inventeur de Becque a la même épitaphe. Un personnage dit à sa mort : « Le monde vient de perdre un grand homme et la science un grand secret ».

En passant aux *Corbeaux*, on peut s'apercevoir d'abord que le titre a pu être inspiré par l'image que l'auteur de la *Cousine Bette* donnait souvent des hommes de lois ou des femmes qui dépouillaient leurs victimes. Dans la *Cousine Bette*, le baron Hulot reçoit une lettre où son oncle lui demande de ne pas le laisser à la merci de l'impitoyable procureur du roi : « Si le ministre de la guerre se laisse manger dans la main par les habits noirs, je suis mort... Ne me laissez pas aux *corbeaux* ! ». La cantatrice Josepha, en donnant un abri au baron Hulot ruiné par Mme Marneffe, lui dit : « C'est, m'a-t-on-dit, une femme du monde qui t'a mis dans cet état-là. Les farceuses s'entendent mieux que nous à la plumaison du dinde !... Oh ! te voilà comme une carcasse abandonnée par les *corbeaux*... ». Il y a même, dans le *Cousin Pons* plus d'un endroit qui a pu suggérer à Becque le titre de sa pièce. Du reste, de tout le roman se dégage cette atmosphère étouffante de complots tramés par les avoués, les notaires et les hommes d'affaires que nous rencontrons dans les *Corbeaux*.

Balzac appelle l'avoué Fraisier, le véreux collectionneur Magus et le brocanteur Rémonencq « trois oiseaux de proie ». Ils agissent, selon lui, comme des « *corbeaux* flairant leur cadavre ». Au moment où l'auteur des *Parents pauvres* dépeint la complicité de la cupide portière, il use de la même dénomination : « La Cibot fit signe aux trois *corbeaux* de s'envoler » (1).

Quelquefois, les « mots » des *Corbeaux* ont tout l'air d'être sortis du Balzac. Le notaire Bourdon dit au sujet de la Chambre des notaires : « C'est une protection pour nous et non pas pour le public », tant il croit en la justice de cette institution. L'homme de loi de Balzac, Fraisier, en décrivant la vindicative présidente Camusot, s'écriait : « Si elle se mettait dans l'idée de nous envoyer tous deux en cour d'assises et au bagne, moi qui suis innocent comme l'enfant qui naît, je prendrais un passeport et j'irais aux Etats-Unis... tant je connais bien la justice ». Teissier parle comme le Bidault-Gigonnet des *Employés* :

CHEZ BALZAC :

J'ai pour principe de ne jamais me laisser aller ni avec mes amis, ni avec mes parents, car on ne peut périr que par les endroits faibles.

CHEZ BECQUE :

J'ai cessé de voir mes parents pour me mettre à l'abri de leurs demandes d'argent.

Son mot : « Vous êtes entourées de fripons, mon enfant, depuis la mort de votre père » évoque celui d'Elie Magus et de Rémonencq, brocanteurs, qui, écoutant la portière Cibot calomnier et accuser les

(1) Dans *Les Employés*, Mitral, l'ancien huissier, dit à un marchand qui le traitait de « vieux singe qui se connaît en grimaces » : « Et vous, vous êtes un vieux corbeau qui se connaît en cadavres ».

deux braves musiciens qu'ils voulaient dépouiller, s'exclament dans le *Cousin Pons* : « C'est encore nous autres qui sommes les plus honnêtes gens ».

En général, le *Cousin Pons*, roman à complots par excellence a pu inspirer les *Corbeaux* qui sont une pièce à complot. L'inénarrable scène entre Mme Cibot et l'avoué Fraisier, où l'homme de loi torture, intimide, entortille, effraie et attache à lui la portière qui aspire à se voir mise sur le testament du vieux musicien, a pu être la source de la conversation où maître Bourdon explique à la pauvre Mme Vigneron les inconvénients de sa situation matérielle. Bourdon l'abasourdit par des commentaires de paragraphes et par des termes latins. Il use de ces derniers, comme le fait Fraisier en jetant à l'esprit effaré de la Cibot le terrible *inde irae* et en servant à « Madame la présidente » le distingué *seco* (1), etc. Le musicien des *Corbeaux*, Merckens a un ou deux traits qui rappellent le vieux Pons. « Vous êtes bien assez aimable pour qu'on se dispute ainsi le plaisir de vous recevoir », dit à celui-ci le comte Popinot. Merckens, au moment où le notaire Bourdon l'invite à un de ses dimanches, se vante : « On se m'arrache ». Et si ce trait n'est pas identique sur tous les points, un autre rapproche plus particulièrement les deux musiciens : Merckens est un pique-assiette de la même sorte que Pons (2).

(1) Dans *Eve et David*, les avoués Cachan et Petit-Claud en font autant. Petit-Claud dit à ses clients : « Votre fils et votre bru... vous coûteraient de l'argent *hic et nunc*, tandis que votre petit-fils n'a besoin que de votre affection *in extremis* ».

(2) Ce nom de musicien Merckens, n'est-ce pas, encore, une tradition de Schmucke, des Wilhelm Schwab, de tant d'autres étrangers ou naturalisés que Balzac avait introduits dans le roman ? Dans les *Polichinelles* aussi, les artistes sont des Hongrois et des Orientaux comme

Il y a dans les *Paysans* des personnages qu'on retrouve dans le sombre drame de Becque. Le voluptueux avare, le « Lucullus sans faste », comme le désignait Balzac, Rigou est le père de Teissier. Le notaire Lupin est un aîné de Bourdon, qui n'a pas eu la chance d'opérer à Paris. Leurs entretiens, auxquels prend part aussi Gaubertin, toujours affairé, leur entente en vue de s'emparer des biens des autres, leurs procédés détournés et leurs menées sournoises, tout cela sera, comme condensé, comme synthétisé, dans les *Corbeaux* (1).

Comme un résumé, cette œuvre capitale de Becque contient presque tous les éléments disséminés dans les œuvres de Balzac.

Comme Lucien Chardon, devenu de Rubempré, Gaston Vigneron signe des lettres de change en trompant un « bailleur de fonds » et provoque l'embarras de sa famille. Comme chez Balzac, en tant qu'il est possible de le faire dans une seule pièce, les relevés de comptes sont étalés. Un

ils étaient chez Balzac des Polonais et des Juifs. C'est nous semble-t-il, la même influence qui donna au vieux savant de *Michel Pauper* le nom de Von-der-Holweck et qui fit de ce gentilhomme du duché de Saxe naturalisé français, un homme doux, bon, un enfant, un sublime, comme dirait Balzac. A pousser encore plus loin ces rapprochements, on est tenté de supposer que le Montles-Aigles des *Polichinelles* est une allusion au d'Aiglemont de Balzac. Si l'allusion à Mme Cardinal dans les *Polichinelles* n'était pas de l'époque où la pièce de Ludovic Halévy était très populaire, on penserait, là aussi, au personnage de Balzac, à la mère accommodante si bien tracée dans les *Petits Bourgeois*.

(1) Il y a dans les *Paysans* une fille entreprenante, Marie Tonsard, qui, folle d'un brutal « la clef-des-cœurs », *eût volé pour lui*. On se rappelle la fille qui dans les *Polichinelles* aime de la même manière. Le Bonné-Bault de Balzac se conduit avec son amie comme le Cretet de Becque. Mais la source de l'auteur des *Polichinelles* est dans le roman des Goncourt, qui, peut-être, dans leur *Germinie Lacerteux*, n'ont fait que développer le personnage de Balzac.

homme d'affaires présente un petit compte à la fille de Mme Vigneron en la priant de le remettre à sa mère : « Au 7 janvier, avancé à Mme Vigneron 4.000 francs qui ont dû servir aux obsèques de votre père; au 15 janvier, avancé à Mme Vigneron 5.000 francs pour les dépenses de sa maison, c'est à ce titre qu'ils m'ont été demandés; au 15 également, écoutez cela, remboursé une lettre de change, signée : Gaston Vigneron, ordre : Lefébure, montant : 10.000 francs ». L'architecte en remet un autre. La couturière, la modiste, le propriétaire en envoient de leur part. Le notaire se prépare à en faire autant. Bourdon, dans sa querelle avec l'architecte, fait des allusions à une « combinaison ténébreuse » qui nous rappelle bien le titre de Balzac. Avec cela, il est le notaire de la famille Vigneron et, tout en disant : « Nous sommes en présence d'une veuve et de quatre enfants qui se trouvent appauvris du jour au lendemain... », il travaille contre leurs intérêts, comme le fait l'avoué d'Angoulême qui ruine le ménage Séchard, tout en assurant à Mme Séchard : « Ne craignez rien ! Vous verrez si je sais défendre vos intérêts ». Comme dans *Eve et David*, il n'y a pas dans les trois derniers actes des *Corbeaux* beaucoup de péripéties, d'événements, d'épisodes. Dans le roman de Balzac, il s'agit d'une dette de deux ou trois mille francs, mais la vie de deux êtres y est liée et les gens de mauvaise volonté, les profiteurs, les avoués compliquent la question, engagent des conversations, qui, longues, détournées du sujet par leurs manœuvres et leurs ruses, n'aboutissent à rien ou à rien de bon; dans le drame de Becque, il s'agit d'une succession qui se prête aux complications, sur laquelle tout le monde se jette pour la

disputer et la dérober à la veuve et aux enfants inexperts. Dans la même partie des *Scènes de la Vie de province*, il y a une page où Balzac décrit le brutal égoïsme des hommes d'affaires et les machinations des avocats, des avoués et des notaires à l'affût du profit. On se concerte pour étouffer la famille d'un naïf et zélé inventeur et de sa femme, laborieuse et pleine de courage mais assaillie par les concurrents et les rapaces gens de loi. Entre Cointet, un papetier, un homme d'affaires, et son avoué se déroule une conversation comme suit :

— Si vous réussissez ou à mettre David [l'inventeur du papier] en prison ou à le mettre dans nos mains par un acte de société, vous serez le mari de Mademoiselle de la Haye.

— Présentez-moi demain à Madame de Sénonches [la marraine dont dépend le mariage], faites qu'il y ait pour moi quelque chose de positif, enfin accomplissez votre promesse ou je paye la dette de Séchard et je m'associe avec lui en revendant ma charge. Je ne veux pas être joué. Vous m'avez parlé net, je me sers du même langage. J'ai fait mes preuves, faites les vôtres...

Teissier, l'homme d'affaires des *Corbeaux*, et son notaire Bourdon se concertent ainsi pour s'emparer d'une fabrique, de terrains et d'une jeune fille, pour piller abominablement la brave Mme Vigneron, qui n'est pas capable de tenir tête aux exigences de la vie pratique et aux menées des gens rompus aux articles du Code et à l'art de les manier comme de véritables prestidigitateurs. « S'il est possible à Bourdon de mener l'affaire comme il me l'a promis, vivement, sans bruit, dit Teissier dans un monologue, je mets la main sur des immeubles qui valent le double de ce que je les payerai ». Pour lui, cela sera une bonne affaire,

pour la famille Vigneron le désastre matériel et le désarroi moral.

C'est de *César Birotteau*, cependant, que l'on peut surtout rapprocher les *Corbeaux*.

La question des terrains, par exemple, que Vigneron avait achetés et dont ses spoliateurs cherchent à s'emparer à bas prix, évoque le long et douloureux récit des emplacements de la Madeleine que du Tillet volait au héros de Balzac.

Et cette révision que font les Vigneron des invitations au dîner du contrat de mariage au premier acte des *Corbeaux*, elle semble être un raccourci de cette « conférence risible » où Balzac fait arrêter aux Birotteau la liste des hôtes à avoir à leur bal. Dans les deux cas il est même question de l'abbé attitré à la maison :

CHEZ BALZAC :

— Ah, ça ! j'espère, César, que tu inviteras au dîner M. l'abbé Loraux ?

— Je lui ai déjà écrit, dit César.

CHEZ BECQUE :

MME VIGNERON. — L'abbé Mouton.

BLANCHE. — Mon cher abbé ! j'aurai reçu tous les sacrements de sa main, le baptême, la communion et... le mariage.

Quelquefois, Mme Vigneron a l'air de continuer les paroles de Mme Birotteau. « Pourvu que cela dure », avait l'habitude de dire cette dernière lorsque l'aisance comblait son ménage. « Ça ne pouvait pas durer », dit Mme Vigneron après l'écroulement de son foyer.

Ce qui est plus curieux, la fin de César Birotteau a pu inspirer à Becque la mort de son Vigneron. On se rappelle qu'après toutes ses épreuves, après sa réhabilitation et son fier passage à la Bourse, le parfumeur ne rentra dans son appartement de la

rue Saint-Honoré que pour s'écrouler foudroyé par l'anévrisme parmi les convives en habit de bal. Le dîner du contrat de mariage de Césarine Birotteau et d'Anselme Popinot fut alors ajourné. C'est également au moment où ses invités l'attendaient que le père Vigneron est apporté mort subitement d'une apoplexie. Si les causes et les conséquences diffèrent, la fin tragique est la même dans la pièce de Becque que dans le roman de Balzac; chez les deux auteurs la mort contraste avec la joie et la fête qui avait ou allait avoir lieu.

Nous pourrions continuer ce parallèle. Dans les *Polichinelles*, le remisier, le Gobseck de Becque est encore un connaisseur en finances de la même façon que l'Elie Magus de Balzac est expert en peinture, tous les deux sont des usuriers sans envergure bien semblables l'un à l'autre. — Dans les *Honnêtes Femmes*, Mme Chevalier parle d'une courtisane qui n'est que la cadette de la fameuse Esther; elle en a même le nom. — Il y a du vrai dans l'opinion d'Auguste Vitu selon laquelle *La Parisienne* même, si moderne, ressemble aux *Petites misères de la vie conjugale*. Il est difficile de trouver dans le monde de la *Comédie Humaine* un pendant de Clotilde Du Mesnil. Cependant, certains de ses traits se trouveraient déjà dans la physionomie de Mme Rabourdin. On se rappelle que « la gracieuse Rabourdin », coquette, s'y prend adroitement pour être mise, par l'intermédiaire de Des Lupeaulx, en présence du ministre dont dépend la nomination de son mari. « Fût-elle de bronze, *cette Excellence* sera pendant quelque temps mon serviteur », disait-elle en tenant une invitation pour la soirée du ministère. Elle réussissait par sa ruse et sa coquetterie à passer là où

son mari, malgré son talent, ne parvenait point. « Pendant que tu cherches à parler au ministre, et avant que tu puisses le voir, moi, je lui aurai parlé », dit-elle à son mari, comme le disait Clotilde au sien. (« Tu ne veux pas que je m'en mêle etc ». Acte I, scène II.). Si Becque nous avait montré Clotilde Du Mesnîl dans les salons au lieu de nous communiquer seulement les résultats de sa vie mondaine, nous ne l'aurions pas vu agir autrement que Mme Rabourdin. Mais, l'épouse du roman de Balzac diffère de celle de la comédie de Becque au point de vue de la vertu; elle est honnête, et, bien que, rentrée de la soirée où elle a su plaire et au ministre et à sa femme, elle annonce à son mari la nomination (« Tu es nommé, mon cher »), elle ne remportera pas la victoire, et son mari, au dernier moment, ne sera pas nommé chef. Il faudrait s'arrêter peut-être à un autre personnage des *Employés*, pour trouver une aïeule à la Parisienne de Becque. Mme Colleville, « une femme aussi supérieure dans son genre que Mme Rabourdin l'était dans le sien » a pu plutôt laisser en héritage à Clotilde des leçons profitables. Balzac la caractérisait ainsi : « Une de ces habiles et charmantes Parisiennes qui savent rendre leurs maris heureux tout en gardant leur liberté ». Ajoutons encore que l'image que donne Becque dans *l'Enfant Prodigue* du monde de la petite ville nous fait songer au fameux chapitre « La première société de Soulanges » des *Paysans*. Le dîner des concierges dans le deuxième acte de cette pièce évoque le souvenir des portiers du *Cousin Pons* (1), quoique les *Scènes populaires*

(1) La jeune Clarisse, comme la vieille Cibot, va consulter les tireuses de cartes. Et celles-ci, chez les deux auteurs, leur prédisent des événements fabuleux.

Dans l'œuvre de Balzac, la portière joue l'ingénue, et,

d'Henry Monnier puissent en réclamer la paternité. Le monde que peint Becque dans *l'Enfant Prodigue* rappelle en partie les acteurs des *Employés*; Le Phellion de Balzac, celui qui ne reconnaissait que le *pouvoir* et qui se découvrait respectueusement « quand, par hasard, la voiture du ministre sortait ou rentrait, qu'il y eût ou non du monde », cet employé fidèle, par exemple, a dans le père Bernardin un descendant authentique. On peut même trouver des ressemblances entre cette pièce et certaines parties de *César Birotteau*. Ce cri des femmes simples et modestes que pousse Mme Birotteau : « Laisse donc les autres être des ambitieux ! », n'est-ce pas au fond le conseil de Mme Bernardin : « Ambitieux ! Restez donc chez vous, mon pauvre homme, et que mon fils en fasse autant ! » Ce ne sont pas seulement les deux femmes, mais les deux hommes aussi qui tiennent quelquefois, toute proportion gardée, les mêmes propos :

BIROTTEAU (à sa femme). — C'est inimaginable, au dehors chacun m'accorde de la capacité; mais ici la seule personne à laquelle je veux tant plaire, que je sue sang et eau pour la rendre heureuse, est précisément celle qui me prend pour une bête !

BERNARDIN (à sa femme). — Pauvre homme ! pauvre homme ! je suis édifié aujourd'hui, madame Bernardin; à force de me voir aller et venir dans la maison, broser mes habits, plier ma serviette, vous vous êtes habituée à me considérer comme un crétin...

Mais cette ressemblance à tant de romans de Balzac à la fois n'est-elle pas la meilleure preuve

touchée par la main d'un brave homme, elle crie au danger de sa vertu ! Modernisée, rajeunie, elle se reconnaîtrait dans la concierge de *L'Enfant Prodigue* et surtout dans la fille de cette dernière.

que chaque pièce de Becque est une création toute originale ? Nos rapprochements et nos parallèles, du reste, se trouveraient bien compromis si le récit que Francis Chevassu fit dans le *Gil Blas* du 16 mai 1899 se trouvait être véridique.. Ce chroniqueur rapportait un souvenir personnel :

Je me rappelle une rencontre qui remonte à une quinzaine d'années, peu de temps après la représentation des *Corbeaux*. Becque était arrêté sur le quai Malaquais, avec une pile de volumes dans sa voiture. C'étaient les quarante volumes de Balzac. *L'auteur des CORBEAUX, n'avait pas lu la COMÉDIE HUMAINE, et, pour réparer cette lacune, il partait à la campagne avec l'œuvre complète du grand romancier, résolu à ne rentrer à Paris qu'après avoir fait intimement connaissance avec Rastignac, la baronne de Nucingen, le père Goriot, Félix de Vandenesse, le baron Hulot et Grevel. Ah, comme Becque parlait de ces personnages, devenus ses personnages, devenus ses familiers ! Il en parlait comme un ami, mieux, comme un allié.*

En effet, c'est surtout vers 1884, c'est-à-dire après les *Corbeaux*, que Becque parlait des personnages de Balzac. Certaines même des citations que nous avons relevées dans les pages précédentes datent de cette époque. Mais nous pensons que c'était chez Becque comme un été de la Saint-Martin dans son amour pour Balzac et que le grand romancier lui a été familier plus tôt (1).

Dans son *Honoré de Balzac*, Ferdinand Brunetière démontre que l'influence de Balzac avait ruiné l'art dramatique des faiseurs de « pièces », et que Balzac, qui, lui-même, ne réussit pas au théâtre, imposait à celui-ci une imitation « plus exacte et plus consciencieuse de la vie ». « C'est

(1) La dernière phrase de Chevassu infirme en grande partie la valeur de son récit.

l'influence de Balzac que l'on retrouve, jusque de nos jours, dans *la Parisienne* et dans les *Corbeaux*, plus agissante que jamais, et comme dépouillée, chez Henri Becque, de tout ce qui la masquait encore chez les Dumas fils et les Emile Augier », écrivait le critique catégoriquement. Cependant, il faut bien s'entendre. Nous avons poussé le rapprochement très loin. Nulle part, nous n'avons trouvé une influence tyrannique de Balzac subie par Becque. Excepté l'inventeur de *Michel Pauper*, — et là encore on pourrait discuter, — nul personnage de Becque n'est dû tout entier à la création de Balzac. C'est la vie au fond que Becque a pétrie de sa propre manière. La société ne change pas complètement en une trentaine d'années; le monde encore moins; cela explique plus d'une rencontre dans les productions littéraires qui imitent et représentent la vie. Si les personnages de *Michel Pauper* sont — comme nous le disions tout à l'heure — des preuves pour ainsi dire tangibles de l'influence de Balzac subie par Becque, toute notre analyse ne nous fournit pas sur d'autres points assez d'arguments pour que nous puissions dire que la formule de Brunetière est absolument exacte et satisfaisante. Les *Corbeaux* et *La Parisienne*, surtout la première pièce, sont balzaciens, mettons même : d'une inspiration balzacienne. Mais l'influence de Balzac n'y a pas été aussi *agissante* que l'historien de Balzac l'affirme. Il ne s'agit pas là d'établir de vraies sources littéraires; c'est de la descendance dont il faut plutôt parler. Aussi la formule que, avant Brunetière, M. André Le Breton avait donnée nous paraît-elle juste : « Où donc sont les origines d'Henry Becque, si ce n'est chez Balzac ? ». Il y a là une nuance qu'il ne faut pas

négliger, une mise au point à faire très minutieusement.

Henry Becque a porté un intérêt tendre à Louis Desprez, l'auteur très doué et très délicat de *l'Evolution Naturaliste*. Accablé de soucis lui-même, il songeait à l'aider, « ce gentil garçon » (1). Une mort prématurée emporta le jeune critique. Se sentant perdu, Desprez dit ses dernières volontés et il légua à Becque le Balzac de sa bibliothèque (2). Rarement souvenir fut si bien choisi.

(1) C'est Becque qui a recommandé à l'éditeur Tresse son *Evolution Naturaliste*. Ni *L'Eclair* en 1908, ni M. Jean-Bernard dans son Livre *La Vie de Paris 1908*, n'ont reproduit en entier la lettre que Becque avait adressée à Desprez en 1884. M. Montorgueil a eu l'amabilité de nous communiquer la copie de cette lettre faite par M. Noël Charavay, et nous y lisons dès le commencement :

Cher Monsieur,

Je savais depuis longtemps déjà que vous aviez écrit à la Maison Tresse pour la publication de votre livre *l'Evolution Naturaliste*, dont vous m'aviez dit un mot lors de votre passage à Paris. Laissez-moi ajouter que j'ai été pour quelque chose dans la réponse qu'on vous a faite et dans la demande de votre manuscrit. J'apprends aujourd'hui avec bien du plaisir que les pourparlers ont abouti et je suis très sensible à la communication que vous voulez bien me faire en des termes si obligeants.

Lorsque Louis Desprez tomba malade, Becque lui écrivit pour le remonter, pour lui conseiller de se reposer, de se soigner : « Vous savez, mon cher ami, que je prends une part très vive à vos souffrances et que personne n'en est plus affligé que moi. Que pourrais-je bien faire ? Que puis-je vous dire ? Avez-vous confiance dans votre médecin et une confiance raisonnée ? N'hésitez pas de ce côté à chercher, à appeler ce qu'il y a de mieux, fût-ce une célébrité de Paris... Vous parlez encore de travail. Laissez donc là le travail. Il ne rapporte pas la millième partie de ce qu'il coûte. Votre effort doit être de dormir. C'est ce qu'il y a de mieux contre la fièvre et surtout contre cette fièvre toute spéciale de l'homme de lettres... »

(1) En 1885, Becque écrivait à Henry Fèvre : « Mon cher Monsieur Fèvre, je viens de recevoir le legs de ce gentil garçon auquel je ne pense jamais sans un vif chagrin. Je l'aimais beaucoup, je suis heureux qu'il l'ait senti et très touché de son souvenir ». (*Vient de Paraître*, 1924, p. 485).

CHAPITRE VI

BECQUE ET SES PROCHES PREDECESSEURS AU THEATRE

A l'école d'Eugène Labiche. Martin-Lubize, oncle de Becque, collaborateur de Labiche. L'influence des vau-devilles de Labiche sur *l'Enfant Prodigue*. Quelques parallèles de détail. *La Parisienne* et *Le plus heureux des trois*. — Becque et Emile Augier. Les inventeurs dans leurs pièces. Les notaires des deux dramaturges. Leurs jeunes filles et leurs financiers. — Becque et Dumas fils. Leurs rapports changeants. Becque varie : ses hommages à Dumas fils; ses boutades. La raillerie contre l'éternel fils naturel. La parodie des *Idées de Madame Aubray*. Les procédés pareils à ceux de Dumas fils. Une pièce à thèse à la façon de Dumas fils. *L'Enlèvement* et *l'Ami des femmes*. Becque a voulu écrire *La Dame aux Camélias* moderne.

I

« N'est-il pas vrai, écrivait Becque dans sa chronique « Le Conservatoire » (1), n'est-il pas vrai que dans les arts on imite toujours quelqu'un en commençant, de près ou de loin; le peintre aussi imite d'abord son maître; le poète, un plus grand poète que lui. Et cette remarque qu'on admet vo-

(1) *Le Matin*, 2 août 1884.

lontiers pour les arts ne pourrait-elle pas s'étendre à la vie ? » Il y trahissait un peu de son propre cas. *Sardanapale* était une imitation avouée, une adaptation plus ou moins fidèle au texte d'où il tirait son œuvre, un genre très cultivé dans la littérature théâtrale des années 40, 50 et 60 du siècle dernier. Becque afficha sur son premier poème la véritable étiquette : « imité de lord Byron ». Mais qui imita-t-il en commençant à créer lui-même ? Qui était « ce plus grand poète que lui » ? Et dans la vie, qui fut ce « quelqu'un » auquel il voulait être semblable ? Le jeune Becque trouva dans sa famille même la personne qui devait lui servir de modèle. Le frère de sa mère, Martin-Lubize, s'occupait de théâtre (1). Le soir, lorsque Becque rentrait du lycée, il rencontrait son oncle rayonnant d'un plaisir que seuls les auteurs heureux peuvent éprouver. On parlait chez les Becque du *Misanthrope et l'Auvergnat* que Lubize avait écrit en collaboration avec Labiche et Siraudin. La petite pièce, jouée pour la première fois le 10 août 1852 au Théâtre du Palais-Royal, avait obtenu un succès considérable et la critique ne lui ménageait pas ses louanges. Becque, encore lycéen, a été frappé par cet événement qui mettait en joie toute sa famille. Il en

(1) Dans *La Volonté* du 22 octobre 1898, Becque écrit : « Lubize était mon oncle... Lubize (je ne dirai de lui que ce qu'il faut) était un admirateur passionné de Molière, un moliériste par anticipation. Il a fait une petite pièce en un acte intitulée : *La Bourse de Pézenas*; il en a fait une autre intitulée : *Le Tartuffe du village*; enfin, et l'on pourrait retrouver dans les archives du Théâtre-Français quelques traces de cet ouvrage, il avait écrit une comédie en cinq actes, en vers, intitulée : *Un mauvais caractère*. C'est de cette comédie en cinq actes, en vers, qui est restée inédite, et de la fréquentation constante des œuvres de Molière, que Lubize, aidé de Siraudin, a tiré *Le Misanthrope et l'Auvergnat* ».

garda un souvenir durable et ses impressions furent si fortes que même plus tard il attribuera la paternité de cette comédie uniquement à son oncle : il l'appellera « l'auteur d'une comédie de Labiche » (1).

Le Misanthrope et l'Auvergnat, intitulé : « comédie en un acte mêlée de couplets », est un vaudeville où la fantaisie se mêle au développement d'une idée philosophique populaire : « Un joli petit mensonginet vaut souvent mieux qu'une épaisse vérité ». Le héros, le Misanthrope, hait le monde pour être plein de trompeurs, d'hypocrites, de menteurs : c'est surtout le mensonge qu'il abhorre, et la rage le prend de ne pouvoir dire à chacun toute la vérité. Son bonheur est grand lorsqu'il trouve un Auvergnat qui, sans aucune gêne, la crie à tout le monde; ce domestique entre dans ses grâces et le console d'avoir une soubrette qui, jeune et malicieuse, trouve qu'on passerait sa vie à dire des injures si on se disait la vérité. L'homme aux rubans verts de Labiche et de Lubize a bien-tôt besoin de recourir au mensonge; de plus, pour

(1) *Le Matin*, 21 mars 1884; *Souvenirs*, page 22. En 1898, dans *La Volonté*, Becque développait ses allégations : « J'ai eu entre les mains *Le Misanthrope et l'Auvergnat*, le manuscrit primitif, celui que Lubize et Siraudin ont porté au Palais-Royal et que le Palais-Royal a envoyé à Labiche... [Labiche] a modifié l'intrigue; il a substitué une intrigue à une autre, rien de plus. Les quinze premières pages sont restées telles qu'elles, telles qu'elles absolument, et dans ces quinze premières pages le sujet, les personnages, l'idée philosophique, la pièce tout entière se trouve établie et fixée. Un autre que Labiche aurait dit à ses confrères : « Vous n'avez pas besoin de moi »... Labiche doit tout au *Misanthrope et l'Auvergnat* qui ne lui doit que bien peu de chose. Jusque-là on lui avait trouvé de la gaieté; on s'amusait de ses farces et de ses calambredaines. Du coup, il devient profond. *Le Misanthrope et l'Auvergnat* contenait une pensée philosophique; on l'attribuait à Labiche, lorsqu'elle appartenait à ses collaborateurs ».

défendre une femme avec laquelle il a tramé un petit complot afin de sauver son mari d'une passion exagérée pour les chevaux, ce persécuteur du mensonge doit non seulement mentir lui-même, mais aussi faire mentir son franc Auvergnat. « Un joli petit mensonginet..... »

De Lubize ou de Labiche, cette fameuse bleuette est signée de deux noms qui représentent les deux premiers idéals de Becque : l'homme et l'écrivain à imiter. Neveu de Lubize, Becque a dû certainement se dire : « Je veux faire comme mon oncle » ; le sang et la tradition — en un mot : l'atavisme — agissent toujours, particulièrement sur la jeunesse.

Labiche était le poète de la gaieté. Le public et la critique, d'abord hésitants devant un genre qui différait tant des comédies larmoyantes, des mélodrames et des tragédies triomphantes jusqu'à 1850, se sont bientôt mis à rire de bon cœur et hautement des drôleries fantasques richement semées dans les vaudevilles de Labiche. Sardou avait préparé l'humeur par sa comédie à la Scribe. Sarcey a fait du rire, du bon, du sain, du fortifiant rire une philosophie très actuelle et très profonde. Vers 1860, Labiche est en vogue. Si la critique lui fait encore quelque peu la moue, le public raffole de son théâtre. Consacré maître par Sarcey et Emile Augier qui écrivit la préface très connue de son *Théâtre Complet*, Labiche règne souverainement sur plusieurs scènes parisiennes au moment où Becque, en 1865, prend la plume pour la première fois. Il est étonnant que notre auteur ait pu faire d'abord *Sardanapale*. Sans doute, le byronisme était encore trop fort en lui et, ensuite, la chance de placer immédiatement son

poème l'a tenté. Mais il n'a pas attendu longtemps pour écrire, comme Labiche, *un vaudeville*, car c'est ainsi qu'il nomme sa pièce lui-même.

Dans ses chroniques et ses études dramatiques Becque a parlé assez souvent de Labiche. A lire ce qu'il en écrivit quelquefois, on ne pourrait pas conclure toujours que Labiche a été son premier maître. Dans une chronique consacrée à la Caisse de retraite de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques, il racontait les difficultés que cette Société avait à surmonter en 1875 pour se réorganiser. On était embarrassé pour résoudre une question très délicate : l'actif de la Société serait-il réparti entre tous les membres ou versé dans la nouvelle association. Les opinions étaient partagées. Les hommes de lettres pauvres inclinaient plutôt pour la répartition — 800 francs qui seraient revenus à chacun valaient mieux que rien. D'autres cherchaient à conserver le capital et à l'employer lorsque la nouvelle Société serait créée. Becque, qui s'était tant donné au travail de la Commission chargée d'étudier la réforme, proposait, avec quelques autres membres, la fondation d'une caisse de retraites. Plus d'une querelle naquit entre les partisans de cette idée et les adversaires. Labiche était parmi ces derniers, dit Becque; il voulait qu'on achetât une Maison des Auteurs dramatiques. Quoique Becque et ses amis aient eu gain de cause, il ne pardonnait pas à Labiche son opposition. Dans la chronique consacrée à ces démêlés, quinze ans plus tard il chargeait ainsi Labiche : « Je me souviens que Labiche, *le bon et excellent Labiche*, était un des plus hostiles. Dès que *le beau temps était venu*, Labiche nous avait laissés là

et était parti pour ses terres. Il nous écrivait de Sologne lettre sur lettre où il nous recommandait la seule combinaison qui fût, selon lui, un peu sérieuse, l'acquisition d'un hôtel. Le propriétaire chez Labiche reparaissait à tout moment, un propriétaire farouche et qui manquait de gaîté ». Plus tard encore, en 1898, il soulignait l'esprit matériel de Labiche : « On en a fait un bonhomme, personne ne l'était moins que lui ».

Dans une autre occasion, en 1884, lorsque M. Abraham Dreyfus publia son enquête *Comment se fait une pièce de théâtre*, Becque, commentant les réponses, s'arrêta à celle que Labiche avait donnée : « Pour faire une pièce, je cherche d'abord un collaborateur ». Le mot était modeste et exquisement bonhomme, en même temps que très propre à esquiver la difficulté de la réponse. Becque le prit autrement et s'empressa de souligner chez Labiche le manque de prétentions littéraires et dramatiques : « Quant à l'auteur du *Voyage de M. Perrichon*, il faudra lui rendre cette justice, l'esthétique n'a jamais été son fort et il y est visiblement embarrassé ».

Vers 1890, l'auteur du « vaudeville » *L'Enfant Prodigue* reprochait à Sarcey les feuilletons que celui-ci, enjoué et rondement gai, consacra aux vaudevilles de Labiche : « Nature vulgaire, irréflechie et joviale, disait Becque du critique du *Temps*, Labiche le transporte ». En 1893, en faisant une conférence, Becque contestait à Labiche le titre d'artiste en gaîté et celui de philosophe de la gaîté, que des universitaires « tombés dans la critique théâtrale » ont voulu lui donner (1).

(1) *Le Journal*, 15 juillet 1893.

Si cette accusation, indirecte, était formulée contre Sarcey et les Normaliens plutôt que contre Labiche; si, en parlant dédaigneusement de l'esthétique de Labiche, Becque voulait viser encore la critique qui s'extasiait devant les pièces habiles; si la chronique citée plus haut était une sortie contre la personne de Labiche et contre un *auteur à capitaux ou à succès*, — dans *Le Henri IV* du 16 juin 1881, on trouvera des passages qu'il dirigeait contre l'œuvre même de Labiche. Il ne veut pas voir une grande différence entre M. Perichon et M. Beautendon — une mauvaise copie que deux auteurs inconnus, Eugène Grangé et Emile Abraham, avaient faite du célèbre personnage dans leur vaudeville *Les vacances de Beautendon*. Pour qualifier les données d'un acte médiocre dû à trois auteurs, il écrit : « On trouverait dans Labiche des points de départ de cette force-là ». « Labiche n'a été qu'un rieur, un rieur irréflechi et sans portée », dira-t-il plus tard à ses auditeurs en Italie. Même dans ses vers, écrits en 1893, il raillera un gros bourgeois « sanguin, obèse, bavard » et laissera le personnage d'un acte en vers caractériser un homme vulgaire en ces termes :

...Cet homme me déplait,
Il a des sentiments communs et les affiche,
Je crois en l'écoutant entendre du Labiche.

Cependant, il ne faudra pas se fier à tout cela pour faire une comparaison entre les deux auteurs. Si l'on rapproche *l'Enfant Prodigue* des vaudevilles de Labiche, on peut être surpris par le nombre de points de contact qui ne sont pas difficiles à constater entre la pièce de Becque et le théâtre de son prédécesseur. Si grande que fût l'originalité dont Becque les marqua, les person-

nages de *l'Enfant Prodigue* ont quelquefois l'air d'être sortis de Labiche; si spontanée, si éblouissante que fût la verve de Becque, plus d'une situation et plus d'un procédé dans sa première pièce ont l'air d'être suggérés nettement par *Un chapeau de paille d'Italie*, joué pour la première fois en 1851, et repris ensuite maintes fois, par le *Voyage de M. Perrichon*, joué au Gymnase, en 1860, ou par la *Cagnotte*, représentée en 1864.

Un des procédés très chers à Becque, nous l'avons vu, a été la répétition d'une situation, d'une phrase, d'un mot ou d'un geste familier à un personnage. Ce procédé, il le tient de Labiche, qui en use avec abondance. Dans la *Grammaire*, M. Poitrinas, président de l'Académie d'Estampes, porte partout des phrases qu'il ne se lasse jamais de répéter : « Quand on bêche dans le jardin, qu'est-ce qu'on trouve ?.. », « Quand on laboure dans ce pays-ci, qu'est-ce qu'on trouve? ». Dans *le Misanthrope et l'Auvergnat*, Machavoine n'oublie jamais son « Je suis franc, moi! » Pour se tenir aux pièces plus connues, rappelons les « Mais faut de l'engrais » et « Ils sont toujours à s'asticoter ! » que le fermier Colladan promène dans toute la *Cagnotte*. Dans la même pièce, un autre personnage, Chambourcy, résume plus d'une fois son opinion par un « Ça corcera la famille ». Dans *Un chapeau de paille d'Italie*, un futur beau-père dit à son futur gendre à plusieurs reprises : « Vous vous moquez de nous... parce que nous sommes des gens de la campagne... des paysans », et son neveu, un jeune homme gauche de province, d'ajouter toujours, et toujours pleurant, comme le dit l'indication de l'auteur : « Des pépiniéristes ». On pourrait allonger la liste des exemples. Ces

phrases, ces « tics » sont également nombreux dans *L'Enfant Prodigue*. L'ancien parisien Delaunay, le notaire de Montélimart, avec quelque compatriote qu'il converse, formule son opinion ou résume ses observations par un « Il est bête ». Le bohème Chevillard se répète à lui-même le trait qui caractérise son pays natal : « Deux heures de chemin de fer, dix départs par jour ! » et, aux questions de sa concierge, fait les variations : « J'ai joué au bésigue et j'ai parlé politique », « Je vais jouer au bésigue et parler politique ». Un brave père compare tous les jeunes gens à son fils qui est un artiste : « Vous êtes tout le portrait de mon fils ».

Becque a hérité aussi de l'habitude qu'a Labiche de garnir ses vaudevilles de petites chansons légères et entraînantes. Si la triste petite ballade que le héros de *Michel Pauper* chante désespéré et ivre-mort (1) est venue de ce qu'un drame social romantique devait en avoir une pour être plus déchirant, *Les pauvres petites femmes*, « la dernière de l'Alcazar » remplit une scène entière et termine le deuxième acte de *L'Enfant Prodigue* tout à fait à l'instar des couplets du célèbre vaudevilliste. Pour être juste, il faut ajouter que

(1) Acte quatrième, troisième tableau :

Robin revint au village,
 Pour épouser ses amours.
 Pour épouser ses amours,
 Robin revint au village,
 Pour épouser ses amours.
 Son amie était toujours
 La plus belle et la plus sage.
 Mais qui fut bien confondu
 Le soir de leur mariage ?
 Pauvre Robin !
 Pauvre Robin !
 La guenon avait perdu,
 Avait perdu, avait perdu...

l'élève ramenait son dialogue à la chanson adroitement, naturellement, et qu'il n'intercalait pas de couplets uniquement pour eux-mêmes ou pour arrondir une scène. *Les pauvres petites femmes* mettaient de la couleur locale au milieu des concierges que Becque s'est amusé à dessiner dans sa pièce (1).

Quelquefois, pour ses effets comiques, Becque use de moyens étonnamment pareils à ceux de Labiche. *La Grammaire* de ce dernier, comme le titre l'indique, est fondée presque tout entière sur l'inexpérience d'un négociant en l'art d'écrire. Abandonnant le commerce, François Caboussat pose sa candidature à la députation et se livre à la campagne habituelle. Il sait comment prendre ses électeurs, il sait bien tourner sa conversation, il sait bien parler, mais il écrit mal et l'orthographe l'embarrasse au point de tout gâter. Heureusement sa fille peut triompher de ce monstre grammatical, et elle met au net la copie du candidat à la Chambre :

CABOUSSAT (*lit son brouillon*). — « Messieurs et chers collègues, l'agriculture est la plus noble des professions... » (*S'arrêtant*) Tiens, tu a mis deux s à profession ?

BLANCHE. — Sans doute...

CABOUSSAT (*l'embrassant*). — Ah ! chère petite !... (*à part*) Moi, j'avais mis un t tout simplement...

CABOUSSAT. — ...Tiens, tu as mis un t à nations ?

BLANCHE. — Toujours.

CABOUSSAT (*l'embrassant*). — Ah ! chère petite (2) (*à part*) Moi j'avais mis un s... tout simplement.

(1) Dans les *Corbeaux*, une strophe de la *Dame blanche* que chante toute la famille Vigneron est un trait caractéristique de la vie, non pas un intermède à la Labiche.

(2) Voilà encore un exemple des « répétitions » qui font un effet comique.

Une domestique dans *Edgar et sa bonne* « orthographe » mal sa prononciation : « Je suis t'heureuse », dit-elle, et « Une horreur d'homme qui m'a trahite ». Est-il nécessaire, enfin, de rappeler aussi la tragi-comique histoire de l'orthographe de M. Perrichon ? On se souvient de la profonde pensée qu'il écrivit dans les Alpes sur un Livre des voyageurs : « Que l'homme est petit quand on le contemple du haut de la mère de Glace ! » — Becque fait rire son public avec les mêmes naïvetés. Dans une lettre que Clarisse, l'infidèle amante de *l'Enfant Prodigue* a écrite, pour jouer le jeune Montilien, celui-ci trouve le mot *palais* écrit avec un *t* : « Pouvez-vous vous contenter d'une existence si modeste, lorsque vous devriez habiter un palais ? » « Palais, dit-il, avec un T », et Clarisse de donner au public, dans un aparté, l'explication suivante : « C'est Agathe [une de ses amies] qui m'a fait mettre un T, je voulais mettre un Z ». Plus fin que son maître, Becque double l'effet comique par cette « correction », mais c'est toujours dans la même matière qu'il le cherche.

Chez Labiche, dans *Edgar et sa bonne*, pour se tirer d'embarras, et pour empêcher qu'on découvre ses coupables relations avec sa bonne, à qui il a fait cadeau de son portrait, un jeune homme propose à son futur beau-père d'endormir — à travers la muraille — la bonne, et de lui ordonner d'apporter ce portrait qui est « dans le septième tiroir... de l'armoire... à gauche, sous le linge... tout au fond, tout au fond ». Le beau-père, qui est un spirite fervent, accepte et se promet une belle séance. Mais Edgar, le jeune homme, le prévient que la somnambule est très bavarde et qu'après le sommeil elle raconte des histoires à n'en plus finir et qui la fatiguent à l'excès, et il le prie de la renvoyer

immédiatement après qu'elle aura apporté cette photographie :

EDGAR. — ...Elle voudra vous faire des ragots, des histoires.

VEAUVARDIN. — Je lui dirai : « Sortez ! sortez... »

EDGAR. — C'est ça !... furt ! furt !...

VEAUVARDIN. — Comment, furt ! furt !

EDGAR. — Elle est du midi... Y êtes-vous ?

VEAUVARDIN. — Oui.

Chez Becque, dans *l'Enfant Prodigue*, un effet tout semblable. Le jeune homme de province, Théodore Bernardin, vient à Paris. Clarisse, avec qui il nouera une intrigue, lui fait subir un interrogatoire :

CLARISSE. — Est-ce que vous venez d'Orléans... ou de Pontoise ?

THÉODORE. — Non, mademoiselle, je suis du Midi.

CLARISSE. — Troun de l'air.

THÉODORE. — Vous dites, mademoiselle ?

CLARISSE. — Quand on se trouve avec des gens du Midi, on leur dit : Troun de l'air. C'est une politesse.

Si Labiche emploie « furt ! furt ! » et Becque le « Troun de l'air », la façon d'amuser le spectateur est la même. Les deux scènes se correspondent l'une à l'autre, bien que celle de Becque ait plus d'ironie et qu'elle soit plus « enlevée », comme on dit en langage de théâtre.

Nous rencontrons chez Becque encore un procédé dont se servait Labiche pour provoquer l'hilarité de ses spectateurs. On pourrait l'appeler le procédé des objets embarrassants. Un objet vient de quelque part, on ne sait d'où ni comment, entre les mains d'un personnage. Celui-ci en est gêné, il essaie de s'en débarrasser et plus il fait effort pour s'en délivrer, plus il est encombré. Qui

ne se rappelle le fameux myrte que le père de la jeune fille à marier porte à travers tous les actes d'*Un chapeau de paille d'Italie* et dont il est bien embarrassé. Dans *Edgar et sa bonne*, un autre futur beau-père n'est pas moins gêné que M. Nonancourt de la pièce précédente; c'est tantôt un panier de charbon, tantôt une bassinoire qui entrave ses pas et ses gestes. Ici le système de l'objet embarrassant va jusqu'à se compliquer : après quelques gauches tentatives pour s'en défaire, on passe la chose indésirable aux autres, qui, à leur tour, ne savent non plus qu'en faire. — Dans *l'Enfant Prodigue*, de Becque, l'éclat de rire est déclenché par les aventures d'un casque qu'un capitaine de pompiers, s'étant endormi aux accents les plus solennels d'un discours, laisse tomber de ses mains. Notre déjà vieil ami, le jeune Théodore Bernardin le ramasse et en est gêné pendant toute une scène. La femme du notaire, Madame Delaunay, fait à ce moment des mines au jeune homme et essaie de lui passer une rose; celle-ci tombe dans le casque, toujours entre les mains de Théodore. Le discours que le père Bernardin prolonge attendrit tout le monde et fait pleurer sa femme, désolée par la proche séparation de son fils. Pour la consoler, le jeune homme l'embrasse, toujours paralysé par le casque. Sur ce, le père élève sa voix tonnante contre les journalistes, les « péroreurs de clubs », et les « héritiers de maximes funestes de Quatre-vingt-treize » etc., et le capitaine, s'éveillant à moitié, s'écrie : « Très bien ! très bien ! très bien ! » Théodore, croyant le moment venu de délivrer ses mains, se lève pour rendre le casque au capitaine. Mais celui-ci s'est rendormi et le jeune hom-

me doit le garder encore. Lorsque le père reprend son discours, le capitaine se réveille de nouveau à moitié et pousse des cris d'approbation : « Très bien ! très bien ! ». « Cette fois-ci, pense Théodore, je m'en débarrasse ». Il se lève pour tendre le casque au capitaine, mais celui-ci s'est rendormi immédiatement après son « très bien ». La mère du jeune homme fait rasseoir son fils et lui enlève le casque. Gênée à son tour, elle le passe, un instant après, au percep-teur, au moment où celui-ci la complimente sur le talent oratoire de son mari. Le casque embarrasse autant le percep-teur, et celui-ci, profitant du bruit des applaudissements qui saluent l'allocution toujours en cours, dépose la coiffure, dont personne ne veut, sur la table, devant l'orateur. L'aventure de l'objet indésirable est poussée ainsi jusqu'au comble. Il va sans dire que, comme le myrte de M. Perrichon, comme le panier de charbon et la bassinoire de M. Veauvardin, le casque arrive enfin à sa place, c'est à dire entre les mains du capitaine des pompiers (1).

Le casque du capitaine des pompiers est un peu aussi le classique, l'obligatoire chapeau qui a tant de fois embarrassé plus d'un homme dans les salons des vaudevilles : on ne sait où le mettre, on

(1) Même vers la fin de sa carrière, Becque s'est servi de ces objets que les personnages tiennent d'une manière si raide et qui, quelquefois, font ressortir un trait de leur physionomie et sont même comme un symbole. Dans *Une exécution*, une « pratique de petite ville » a toujours dans ses mains une queue de billard. Ce « dernier des chenapans », perdu par sa passion de jouer au billard, expulsé de son pays natal, vient même à la gare, « inquiet et goguenard à la fois », tenant dans la main gauche un bouquet et dans la main droite une valise et « une queue de billard ». Mais ici il nous faut penser aux seringues de Molière plutôt qu'aux myrtes et bassinoires de Labiche.

le laisse tomber au moment de donner une poignée de main, on l'égare, on le cherche à la sortie ou on l'oublie en partant, quelquefois même on s'assied sur lui. Dans *Un chapeau de paille d'Italie*, Labiche en fait un usage qui déride jusqu'aux grincheux. A l'avant-dernière scène de la pièce, Ferdinand, le marié malchanceux, pour empêcher Beauperthuis (le mari de la femme adultère) de voir sa femme et le chapeau de celle-ci accroché à un reverbère, « lui enfonce son chapeau sur les yeux » et le tient ainsi pendant toute une petite scène. Il y a dans *l'Enfant Prodigue* un jeu absolument pareil. Pour dérober l'infidèle Clarisse à la vue de son amant de jadis, le bon ex-parisien Delaunay, Chevillard, l'homme de lettres raté, saisit le chapeau de celui-ci et le lui enfonce sur la tête en le tenant ainsi pendant plusieurs répliques. Autrement, plus finement exploité chez Becque, le « truc » n'en ressemble pas moins à du Labiche.

Dans son *Enfant Prodigue* Becque a tiré maints effets de l'emploi du discours. Son Bernardin père est un discoureur enragé, dont l'allocution, en prose et en vers, prend dans la pièce presque la moitié d'un acte. Il ressemble en cela à M. Nonancourt qui, dans un imbroglio inextricable et au milieu du je ne sais quantième obstacle que rencontre le mariage ou plutôt la noce de sa fille, entreprend de prononcer un discours destiné à émouvoir et à éblouir son monde. Il ressemble aussi à M. Perrichon qui tient à placer son discours, fût-ce même à la gare, quelques minutes avant le départ du train à prendre. Entre ce dernier et l'orateur de Becque il y a, de plus, une ressemblance bien curieuse : tous les deux ont des

femmes très sensées et qui estiment les harangues à leur vraie valeur. Madame Perrichon dit à son mari : « Ah ! ça ! est-ce que vous allez continuer comme ça ?... Vous faites des phrases dans une gare !... » et Madame Bernardin au sien : « J'espère bien que vous n'allez pas débiter des phrases pour les derniers instants qui me restent à passer avec mon fils ». Les deux maris sont loin de suivre les bons conseils de leurs épouses.

M. Bernardin, même lorsqu'il ne prononce pas de discours, a une façon de parler très fleurie : il soigne et orne ses phrases, s'évertue à dire des choses profondes et à les dire éloquemment, à l'aide de métaphores très recherchées (sinon trouvées). Par là aussi il ressemble à M. Perrichon et à M. Nonancourt. Avant le Montilien de Becque, ces deux prosateurs méconnus cultivaient le beau style. « D'ailleurs j'attendais que ton éducation fût terminée, dit M. Perrichon à sa fille qu'il emmène en voyage instructif, pour la compléter en faisant rayonner devant toi le grand spectacle de la nature ! ». « Mes enfants, dit M. Nonancourt devant un paravent derrière lequel il suppose son gendre, c'est un moment bien doux pour un père que celui où il se sépare de sa fille chérie, l'espoir de ses vieux jours, le bâton de ses cheveux blancs... »

Mais, cette grande éloquence nous met ici sur la voie d'une autre influence que celle de Labiche. La floriture du style, ce « en faisant rayonner devant toi le grand spectacle de la nature » et ce « bâton de ses cheveux blancs » rappellent sans contredit le « Ce sabre est le plus beau jour de ma vie » et les autres images qui ont rendu célèbre Joseph Prudhomme, le héros d'Henri Monnier. On ne peut pas affirmer que Labiche, qui a

eu tant d'élèves, soit allé à l'école de Monnier. Car si la *Grandeur et Décadence de M. Prudhomme*, jouée à l'Odéon en 1852, est antérieure au *Voyage de Monsieur Perrichon*, elle vient un an après *Un Chapeau de paille d'Italie* (1851). Mais des ressemblances existent.

Où Becque est-il allé s'inspirer ? Son *Enfant Prodigue* vient après la pièce citée plus haut de Monnier, ainsi qu'après les *Mémoires de Joseph Prudhomme* publiés en 1857. L'auteur des *Scènes populaires* avait déjà en quelque sorte renouvelé dans la littérature contemporaine l'art et la tradition des Diaphoirus et des Pancrace et Marphorius. Becque a été familier avec son œuvre. Dans ses spirituelles « Confidences de Salons » (1) avec son ironie paradoxale, il désignait le personnage de Monnier comme son « héros favori dans la vie réelle ». On peut donc supposer à bon droit que son Bernardin père tient de Joseph Prudhomme. Ce qui n'exclut point l'influence de Labiche. Les deux influences ont pu se rencontrer. D'autant plus que, si le père de l'*Enfant Prodigue* ressemble à Prudhomme par la manière de discourir et de faire de la philosophie pompeuse, il a d'autres traits qui le lient davantage aux personnages de Labiche.

M. Bernardin, par exemple, a la même peur des chemins de fer que M. Perrichon. « Les chemins de fer n'attendent pas, » dit-il en variant la phrase de ce dernier : « Il vaut mieux être en avance ». Paris, pour lui, c'est le Panthéon, les Gobelins, le Musée d'Artillerie, à peu près les mêmes monuments qui sont très en estime chez un autre personnage de Labiche, le provincial

(1) *La Revue Illustrée*, 1 décembre 1892, page 381.

Champbourcy de la *Cagnotte*. C'est encore un orateur. La solennité est son état habituel comme c'est celui de Bernardin qui se défend même de dormir. (Il réfléchit, il ne dort pas). Pour le provincial de Labiche, Paris est le « rendez-vous des arts, de l'industrie et des plaisirs, il est « la capitale du monde ». Bernardin, après avoir donné à son fils une liste des endroits à visiter, lui tient un langage où il nomme Paris pareillement : « la première capitale du monde civilisé... »

Nous arrivons, ainsi, à l'examen de l'influence que la *Cagnotte* de Labiche a eue sur l'*Enfant Prodigue*. Jouée en 1864, quatre ans avant la pièce de Becque, la *Cagnotte* a été accueillie avec enthousiasme, est devenue vite populaire, a passé, avec les mots de ses personnages, dans le domaine commun. Son triomphe tombe juste au moment où Becque, après *Sardanapale*, songeait à tenter le théâtre. Depuis l'âge de seize ans, il entendait parler de Labiche; jeune homme de vingt-cinq ans, il allait rire au Palais-Royal et aux Variétés où s'épanouissait la force du poète comique de l'époque; il se jurait de faire autant et mieux. Son esprit observateur avait fait bien des remarques et noté nombre de constatations. Celles-ci prenaient une valeur et une importance à ses yeux lorsqu'il vit qu'avec elles on fait des pièces. Sans métier ni expérience, il ne se fiait pas encore à lui-même, il n'était pas assez audacieux pour être indépendant; il lui fallait s'appuyer sur ce qui était reconnu et consacré, sur ce qui triomphait. La *Cagnotte* était pour lui un bon patron; c'est surtout d'après elle que Becque tailla son *Enfant Prodigue*.

Nous avons déjà rapproché les opinions qu'ont

sur Paris M. Bernardin et M. Champbourey. Elles sont les mêmes et elles sont exprimées presque dans les mêmes termes. Mais M. Bernardin est encore plus proche parent d'un autre personnage de la *Cagnotte*, le fermier Colladan. Ce brave citoyen de la Ferté-sous-Jouarre, riche mais ne se sentant pas assez d'éducation, a caressé le rêve d'en donner une meilleure à son fils, Sylvain, et il l'envoie à l'Ecole de Grignon. On se souvient que Bernardin, pour réaliser un semblable rêve paternel, exile aussi son fils loin de son pays natal.

Théodore Bernardin, pour supérieure que soit la race à laquelle il appartient, est le frère cadet de Sylvain Colladan. Les deux provinciaux sont naïfs et se laissent mener par les « jolies femmes de Paris ». Perdus dans « la capitale du monde », ils s'amusent au lieu d'étudier. Leurs égarements sont les mêmes; les aventures qui leur arrivent sont semblables. Les noms des femmes trompeuses qui y sont mêlées sont les mêmes ou presque : Amanda chez Becque, Miranda et Amanda chez Labiche (Acte IV, scène 1 et Acte IV, scène V). Théodore et Sylvain passent leur temps au café, au restaurant ou au bal, en dépensant avec leurs amies les mensualités que les pères ambitieux leur envoient régulièrement. Le hasard met les deux enfants prodiges en face de leurs parents arrivés à Paris, dans des hôtels ou des cafés où ceux-ci ne s'attendent point à les trouver. Les deux pièces finissent par le retour de l'enfant prodigue dans son pays, sous la conduite du père.

On peut rapprocher *L'Enfant Prodigue* et *La Cagnotte* même d'après le nombre de leurs actes. La pièce de Becque a été primitivement en cinq actes aussi; elle n'a été réduite à quatre que plus

tard. De plus, l'indication du lieu et du décor des premiers actes, qui ont l'air de deux pendants, est presque la même chez Labiche : « Le premier acte, à la Ferté-sous-Jouarre. Les actes suivants à Paris » ; chez Becque : « La scène se passe à Montélimart pour le premier acte et à Paris pour les trois autres » ; — chez Labiche : « Un salon de province. Portes au fond, à droite et à gauche » ; chez Becque : « Le théâtre représente un salon de province. Porte au fond, portes latérales ».

Nous n'avons pas épuisé, avec tout cela, les rencontres entre l'*Enfant Prodigue* et le théâtre de Labiche. Il y a dans la pièce de Becque la scène du chapeau, déjà citée plus haut : M. Delaunay, notaire de Montélimart, pris d'une irrésistible nostalgie de Paris où s'est écoulée son heureuse jeunesse, fait croire à sa femme qu'il se rend à Grenoble pour une affaire, et part, cependant, pour la capitale. Là, dans un hôtel, pour ne pas surprendre le secret d'une femme, il est obligé par un de ses amis de jeunesse de fermer les yeux et de se laisser enfoncer son chapeau jusqu'au-dessous des oreilles. Mais il entend la voix de la femme en question et croit reconnaître une de ses compatriotes. Et de se creuser la tête, anxieux à l'idée d'être vu peut-être par une amie de sa femme, ou la femme de son prédécesseur, ou n'importe quelle autre Montiliennne. Il y a dans une petite comédie de Labiche, l'*Affaire de la rue de Lourcine*, quelque chose d'analogue. Un mari, Lenglu-mé, se réveille après le banquet annuel de l'Institution Labadens. Il s'étonne d'avoir ramené quelqu'un chez lui sans s'en apercevoir. C'est Mistingue, un « labadens ». Leurs effets sont dans un pêle-mêle indescriptible, et dans leurs poches ils

trouvent des bonnets de femmes, un tour de cheveux blonds, un soulier, du charbon. Leurs mains sont noires. Débarbouillés, ils déjeunent, mais leurs figures sont bouleversées, et la femme de Lenglumé ne s'explique pas l'embarras et la confusion de son mari. On découvre dans un journal que « ce matin, rue de Lourcine, le cadavre d'une charbonnière a été trouvé horriblement mutilé ». Les deux noceurs se croient des meurtriers : ivres, sortant du banquet, ils ont dû commettre ce crime. Pas un détail qui ne le prouve. Quelle angoisse pendant une douzaine de scènes ! Cette petite pièce de Labiche a été jouée pour la première fois alors que Becque était adolescent. Il l'a connue sans aucun doute. Dans ses *Souvenirs*, il en a parlé comme d'une chose typique. En racontant une menace qu'il faisait peser sur Francisque Sarcey et Jules Claretie, par une assignation en suspens, il écrivait : « *L'Assignation Sarcey* était devenue un véritable vaudeville qui rappelait l'*Affaire de la rue de Lourcine*. Je voyais très bien Mistingue-Claretie et Lenglumé-Sarcey, chacun sur son téléphone, où ils échangeaient leurs inquiétudes pour une assignation imaginaire ». Le parallèle de Becque pêche par le manque de symétrie : Sarcey et Claretie étaient, à ses yeux au moins, de vrais coupables ; les héros anxieux de Labiche étaient des coupables imaginaires. Mais toujours est-il que Becque était obsédé par le souvenir de cette pièce.

Si nombreux et frappants que soient ces détails analogues, il ne faut pas conclure que l'*Enfant Prodigue* est une simple imitation de Labiche. Sans doute, le jeune Becque, neveu de Lubize, camarade d'Edmond Gondinet (1), est allé à l'école d'Eugène

(1) Ils se voyaient chez le critique musical Gasperini (*Souvenirs*, p. 28).

Labiche. Mais ce n'est point un élève-imitateur. Si l'on ne s'en tenait qu'aux rapprochements que nous venons de faire, *l'Enfant Prodigue* ne serait qu'un compendium de trois ou quatre pièces de Labiche. C'est pourquoi il ne faut pas tarder davantage à souligner les différences entre la manière de Becque et celle de son inspirateur. Chez Labiche, on est dans l'atmosphère purement vaudevillesque, l'imbroglio est très accidenté, léger et naïf, les situations sont tout à fait invraisemblables (acceptées naturellement comme conventions ou comme issues logiques d'un point de départ même illogique), les personnages se perdent dans d'infinis changements de lieux et d'épisodes; les sorties et les rentrées sont à la disposition de l'auteur et non point pour l'usage de son monde. Chez Becque, les caractères sont fouillés, le mouvement de la pièce provient de la nature des personnages, l'imagination de l'auteur, loin d'être débridée, est tempérée par une préoccupation psychologique, l'invraisemblance intervient plus discrètement, le comique remplace le burlesque, la farce la bouffonnerie, la caricature large la pochade; il y a de la satire plutôt que de la fantaisie.

Avec tant de réminiscences des pièces de Labiche, avec tant de ressemblances, *l'Enfant Prodigue* est bien original. Qu'on se rappelle ce qu'on pourrait appeler «les scènes de la vie des concierges», où la vie des petites gens est peinte avec tant d'originalité; qu'on se rappelle combien la province, si invraisemblable chez Labiche, est réelle malgré la charge. Un procédé emprunté à Labiche est toujours perfectionné. Regardez ce que Becque a fait avec le rôle que joue le chapeau enfoncé sur la tête de quelqu'un. Chevillard a saisi

le chapeau de Delaunay et le lui a enfoncé sur la tête pour lui cacher Clarisse : « Sois gentleman, lui dit-il à peu près. Tu n'es pas ici chez toi et tu dois respecter le secret ». Delaunay, tout en acceptant la chose, s'efforce de lever le chapeau. « Je suis confuse, monsieur, lui dit alors Clarisse, de vous causer ce petit ennui, mais enfin vous pourriez me connaître ». Et quelle situation pour elle ! Elle aurait été vue dans la chambre d'un jeune homme par quelqu'un qui la connaît. Delaunay, qui essaie à nouveau de lever le chapeau, riposte que ce n'est guère probable, puisqu'il habite depuis longtemps en province. « Justement », dit Clarisse, en l'empêchant d'ôter le chapeau, « moi aussi ». Le notaire de Montélimart abandonne naturellement son essai de se découvrir. Et, mon Dieu !, Clarisse peut bien lui dire l'endroit qu'elle habite. C'est Montélimar. « Montélimar ! s'écrie Delaunay. C'est peut-être une amie de ma femme ! » Et il s'enfonce lui-même le chapeau. Le jeune vaudevilliste avait dépassé l'habileté de Labiche dans la scène d'*Un chapeau de paille d'Italie* (Fadinard-Beaupers). Mais, psychologue et instinctivement adroit, Becque va jusqu'au bout du comique : c'est Delaunay qui ne voudra plus se découvrir, même lorsque Clarisse l'y autorisera :

CLARISSE. — Cependant, monsieur, si mes craintes étaient trop injurieuses !

DELAUNAY. — Non, madame.

CLARISSE. — Si vous exigiez de moi cette marque de confiance...

DELAUNAY. — Nullement, madame, nullement.

Sur ce point encore, pour montrer l'originalité et la force créatrice de Becque, on pourrait aussi

comparer l'*Enfant Prodigue* avec les *Deux papas très-bien*. Depuis 1771, où Diderot avait écrit son *Fils naturel*, depuis la comédie homonyme de Dumas fils (1858), jusqu'au temps de Labiche et du jeune Becque, les écrivains abusaient du sujet des enfants illégitimes, trouvés, retrouvés, connus, inconnus, reconnus. *Les Deux papas très-bien* venaient fort à propos pour parodier cet abus. Après une série de *quiproquos*, après un imbroglio bien compliqué, où l'histoire de deux tabatières et d'un portrait de femme — accessoires obligatoires — joue un rôle immanquable, on arrive au comble des embarras : on s'aperçoit que deux enfants qui vont se marier sont au fond frère et sœur, un des deux pères reconnaissant dans le jeune homme son fils illégitime. Au dénouement, le récit œdipien s'éclaircit, tout s'explique, les passés de Poupardin, négociant, et de Tourterot, propriétaire, sont irréprochables — et Camille peut épouser César. Dans son *Enfant Prodigue*, qui, au quatrième acte, signe des temps !, tourne en pur vaudeville, Becque a fait aussi une parodie de l'éternel thème. Alors que le vaudeville de Labiche est douçâtre et plutôt plat, les scènes correspondantes de Becque sont d'une vigueur juvénile, audacieuse. Le père de l'enfant égaré s'est mis en route pour Paris afin de retrouver son fils et de le ramener au pays natal. Le hasard (là, Becque ne diffère point de la convention à la Labiche) l'avait mis dans un compartiment occupé par une jeune dame, qu'il prend pour une femme du monde — une Château-Landry, Mme de la Richardière, comme elle s'était présentée. Arrivés à Paris, « M. Azincourt » (le prudent Montilien n'a pas voulu jeter dans la circulation son vrai

nom) et Mme de la Richardière sont surpris par Théodore. Clarisse se tire de la difficulté comme elle peut : ne sachant pas que son cavalier du train est le père de son amoureux, elle le présente à celui-ci comme son père à elle :

CLARISSE (*bas à Théodore*). — Mon père.

THÉODORE. — Hein ?

CLARISSE (*même jeu*). — Mon père.

Le fils tombe évanoui. Son père n'a donc pas été un papa « très-bien », il a un passé honteux. Quel secret fatal va-t-il apprendre ? Le fils est terrassé par ce coup foudroyant. Pendant qu'il gît sur le canapé évanoui, Madame de la Richardière, alias Clarisse, d'expliquer à M. Azincourt : « C'est un jeune ami à moi, auquel je pardonne ses façons un peu singulières ». Elle prie son interlocuteur de ne pas parler mal devant lui de la princesse Valentino. « On le dit au mieux avec elle », dit-elle. « Une brune qui s'affiche ! » demande le père, content de tenir enfin le nom de la femme qui a ruiné Théodore. Revenu à lui, Théodore, d'un regard anxieux, cherche son père pour lui demander la vérité, mais celui-ci était parti. C'est Clarisse qui va lui confirmer à haute voix ce qu'elle disait bas tout à l'heure. Il est au désespoir : « Je ne veux pas le croire ! Je ne veux pas le croire ! » Cependant, Clarisse lui explique le mystère : « Ne savez-vous pas depuis longtemps, Théodore, l'irrégularité de ma naissance ? » et Théodore se rappelait ce que Clarisse lui avait confié à l'acte précédent. « Il ne m'oubliait pas au fond de sa province », ajoutait Clarisse. « Au fonds de sa province ? » demandait le jeune homme désespéré. Tous les détails concordent :

CLARISSE. — Il y a quelque temps, il me fit savoir que des chagrins de famille le rapprochaient de moi.

THÉODORE. — Des chagrins de famille ? Un enfant, n'est-ce pas, un mauvais sujet comme moi ?

CLARISSE. — Précisément, mon ami... Enfin, il m'annonça que forcé de venir à Paris...

Théodore n'en sait maintenant que trop. Il s'échappe pour aller courir les rues de la maudite grande ville comme un véritable fou. Quelques minutes après, il se trouve face à face avec son père. Ayant entassé invention sur invention, Becque se laisse aller maintenant à sa gaîté qui s'amuse. C'est là que sa verve jaillit étourdissante. Le père demande au fils de lui rendre des comptes, de lui expliquer ses relations avec Mme de la Richardière et avec la princesse Valentino. Le fils ne les connaît point, et puis, que comptent-elles, et toutes ses folies, à côté de l'horrible crime incestueux qu'il a commis contre la fille illégitime de son père ! Ah ! voilà où conduit le péché des parents ! Quelles victimes, ces enfants naturels et ceux qui les approchent ! Théodore reconnaît sa faute, mais il plaide son innocence, sa bonne foi, et se dit prêt à expier son crime et à porter la peine du passé de son père :

Ecoutez-moi, mon père, je suis bien coupable, mais je suis innocent aussi, et il faudrait remonter jusqu'à l'histoire d'OEdipe pour trouver un pareil exemple de la fatalité. J'espère que votre fortune vous permettra de payer mes dettes ; épargnez-moi les créanciers, c'est assez des remords qui vont me poursuivre. L'Amérique est le pays ouvert aux consciences criminelles, je pars en Amérique. Vous voudrez bien me faire parvenir des moyens d'existence, je supporterai sans me plaindre les tortures de l'âme. Et quand je ne serai plus près de vous, mon père, en pensant à votre malheureux fils, vous direz quelquefois : « Il expie les fautes de ma jeunesse, il porte la peine de mon passé ».

Si le motif est presque le même chez Labiche et chez Becque, l'exécution, le développement sont bien différents. On peut trouver chez le premier des scènes combinées ou plutôt des combinaisons plus travaillées, mais on ne trouvera pas la spontanéité de cette fougue franche à tout casser, de cet entrain envolé et si nécessairement irrespectueux.

La manière dont Becque employait et exploitait les détails empruntés à Labiche — si emprunt il y a — enlève certainement l'importance de l'influence que les œuvres de celui-ci lui ont fait subir. Mais de nombreuses ressemblances s'expliquent dans une certaine mesure par un fait qui n'est point à négliger. Les deux auteurs travaillaient dans la même matière : la bourgeoisie, le petit monde, les concierges, les domestiques, les commerçants, les provinciaux surtout, occupent aussi bien le théâtre de Labiche que la première pièce de Becque, d'où l'inévitable rencontre entre les personnages, leurs traits et leurs gestes. Puis, Becque a écrit à la même date que Labiche, à quelques années près. S'il a fait rire ses personnages à propos des académiciens comme l'ont fait ceux de Labiche, c'est que leurs contemporains à tous deux aimaient dire des plaisanteries sur les Quarante (1).

Si l'on ne tenait pas constamment compte de ce fait, on aurait du mal à s'expliquer quelques rapprochements possibles entre les autres pièces de Becque et le théâtre de Labiche. — Dans la *Na-*

(1) On connaît les plaisanteries que Labiche, le futur académicien, faisait sur le compte des Immortels. Chez Becque, dans *l'Enfant Prodigue*, une Montmartroise dit à un Montilien qui fait des vers pour elle : « Mais vous ne m'aviez pas dit, monsieur, que vous étiez poète, académicien peut-être », et elle lui présente un fauteuil. (Acte IV, scène VII).

vette, les personnages parlent de la richesse, de la chance de se réveiller le lendemain avec la fortune. « Il faut si peu de chose aujourd'hui pour faire fortune, un coup de chien sur le Mobilier espagnol », dit une femme. Dans *Le premier pas*, les personnages de Labiche parlent de même de la hausse du « Saragosse qui rattrape son coupon en une bourse », « du 3 qui ferme hier à 25 et qui ouvre ce matin à 50 ». — Dans les *Corbeaux*, on parle de terrains qui ont été achetés pour être revendus à l'expropriation publique; dans le *Moi* de Labiche, les hommes d'affaires s'en occupent également (1). Dans cette dernière pièce, il y a un nommé Dutrécy, égoïste, vieux et antipathique, qui paraît proche parent de M. Teissier des *Corbeaux*. Malgré ses cinquante-quatre ans, il est le rival d'un jeune homme et veut prendre à celui-ci une jeune fille. « Si vous me l'enlevez, lui dit le jeune homme, j'en mourrai ! » Et M. Dutrécy de riposter : « Eh bien, moi aussi, j'en mourrai ! et j'aime mieux que ce soit vous ». Teissier aurait répondu la même chose. On se rappelle que l'homme d'affaires des *Corbeaux* aime la jeune Marie Vigneron pour ses qualités d'ordre; il s'est décidé à l'épouser lorsqu'on a donné des réponses affirmatives à toutes ses questions : « Est-elle sensée ? Ce n'est pas un fuseau comme la plupart des jeunes filles et ce n'est pas non plus une commère ? A-t-elle le caractère bien fait et

(1) *Moi*, représenté pour la première fois à la Comédie-Française le 24 mars 1864 :

GEORGES. — Vous, docteur ! Est-ce qu'il y a quelqu'un de malade ici ?

FARCINIER. — Non. Je viens pour affaire... Je vends mon jardin de Passy à de la Porcheraie et à Dutrécy.

GEORGES. — Comment ! Votre jardin situé rue des Dames... Vous ne savez donc pas qu'on doit percer une nouvelle rue qui traversera votre terrain dans toute son étendue?... Cela vaut six cent-mille francs.

des goûts simples ? On pourrait lui confier les clefs d'une maison sans inquiétude ? Est-ce une femme à rester chez elle et à soigner une personne âgée avec plaisir ? ». Le Dutrécy de *Moi* raisonne et sent tout pareillement : « Allons donc ! elle est trop jeune pour vous », lui dit son ami de la Porcheraie. « Vous ne la connaissez pas, répond Dutrécy, en peignant Thérèse, la jeune fille en question... Elle est jeune quand il le faut... et raisonnable, posée, quand cela est nécessaire. » « Elle n'aime pas le bal, ajoute-t-il, elle est habituée à se coucher de bonne heure ». « Et comment ce mal vous est-il survenu ? », lui demande son ami. Et Dutrécy de répondre comme le fera plus tard le Teissier de Becque : « ...en la regardant ranger les armoires... elle a fait mettre mon linge, mes habits en état... Hier soir elle m'a entendu tousser et elle m'a composé elle-même une petite tisane de violette avec du miel... » (1).

Cette analogie n'est point de l'influence. La vie a mis devant les deux auteurs différents un même type; tous les deux l'on reproduit indépendamment : les ressemblances étaient inévitables.

Quelquefois, en effet, les écrivains se trouvent devant un même phénomène psychologique ou social et ils en font des ouvrages où la similitude du fond est incontestable, certaines parties paraissent comme des pendants et plus d'une phrase de l'un est comme une réplique de l'autre. C'est ce qui est, par exemple, arrivé à Francisque Sarcey, Eu-

(1) Naturellement, chez Labiche, le dénouement de la pièce est bien différent. Le médecin dit à Dutrécy que Thérèse, après une secousse, une contrariété, a le cœur souffrant et que ce n'est qu'une femme à traîner. Alors le vieux candidat renonce à la jeune fille et elle se marie avec le jeune homme.

gène Labiche, Edmond Gondinet et Becque. Dans le *Temps* de 1869, Sarcey s'était plaint de l'éternel rabâchage des auteurs dramatiques au sujet de l'adultère. Il se demandait si les sombres drames qui peignent les misères et les funestes conséquences de la trahison conjugale avaient seuls le droit de cité sur la scène. N'y avait-il pas des côtés moins tristes ? Ne pourrait-on même prendre les choses plus gaîment au théâtre ? Un avocat, Audoy, s'insurgeait contre une telle conception ; l'adultère était à ses yeux une chose grave, tragique ; il connaissait les pitoyables procès, les suicides, les meurtres, les souffrances des enfants issus de l'infidélité conjugale. Il n'admettait point la théorie de Sarcey. Celui-ci reprenait son idée et démontrait comment un vaudevilliste pourrait amuser le public en portant sur la scène les situations « que la réalité nous fait si redoutables ».

Dans les feuilletons de Sarcey, il y avait ainsi une comédie presque écrite. Labiche a été frappé par les réflexions du critique, et il croyait aussi qu'on pouvait trouver dans l'adultère nombre d'effet comiques et de quoi faire rire le bon public. Il chercha, selon son mot, un collaborateur, il trouva Gondinet, et ils écrivirent *Le plus heureux des trois*, un vaudeville qui passa au Théâtre du Palais-Royal le 11 janvier 1870. La pièce étala devant les spectateurs les scènes d'un ménage à trois : le mari, la femme et l'amant. Le public rit. Sarcey était content de prouver que tout dépendait des auteurs, que les choses attristantes ne le sont pas si elles sont vues d'un œil gai, que le tragique peut être tourné au comique. Il s'étendait sur cette relativité des choses ; il écrivait : « Je ne saurais trop le répéter, les événements, non plus que les paysa-

ges n'ont point de couleurs par eux-mêmes. Ils se teignent de nos sentiments et s'imprègnent de notre âme, qui, pour ainsi dire, se répand sur eux ». Il se félicitait d'avoir démontré qu'on pouvait d'une même situation tirer un effet pathétique ou gai selon sa volonté. Ce raisonnement était ingénieux ; avec sa logique, Sarcey était capable de tout prouver. Mais il exagérait la relativité des événements et des faits. Un mari qui se suicide à cause de l'infidélité de sa femme, un enfant abandonné à la détresse par un père, le cri déchirant du petit Serge : « Mama ! mama ! » par lequel il appelle Anna Karénina — est-ce une matière à rire ? Il faut que les choses soient vraiment inoffensives et plaisantes dans la vie pour qu'on en tire des scènes gaies. Si Labiche et Gondinet réussirent à garder une joyeuse humeur dans *Le plus heureux des trois*, c'est qu'ils ont peint un de ces — hélas nombreux ! — adultères qui n'était pas dans la phase tragique. Celui qui contemple la vie en neutre la voit faite de milliers de petits drames et comédies qui se jouent à propos de toutes sortes de ses manifestations : les drames arrivent au milieu des jeux et du rayonnement, les comédies se trouvent dans les matières tragiques. Libre à l'auteur de choisir ce qu'il veut. Mais force lui est de se tenir dans les limites de nos notions et de nos associations d'idées communes. C'est ce que Labiche et Gondinet ont fait. Ils ont observé la vie, notamment l'adultère. Ils ont vu qu'il avait des côtés sombres dans tel moment, dans telle circonstance, dans tel milieu, et des côtés plaisants dans un autre moment, dans une autre circonstance, dans un autre milieu. Ils ont choisi pour leur pièce ceux-ci. Labiche et Gondinet se

sont aperçus que dans la société bourgeoise du Second Empire un phénomène était bien fréquent : une femme vivait entre son mari et un de ses amis, ils formaient un triangle qui se tenait bien. Le ménage et l'amour marchaient de pair, ainsi que la fidélité et la trahison conjugales. Par une punition venue peut-être d'une justice morale immanente, la femme et l'amant étaient plus tourmentés que le confiant mari. Ce phénomène, élevé à la hauteur des phénomènes sociaux, a été peint dans *Le plus heureux des trois*. Résumé en quelques mots, en voici l'argument : La femme aime son mari et son amant. L'amant est l'ami du mari. Le mari aime bien son ami, à ne pouvoir s'en passer et à essayer d'empêcher son mariage. Le mari est le plus heureux des trois.

Quinze ans après la première représentation de cette pièce, Becque a fait jouer sa *Parisienne*. Son argument, brulalement résumé, n'est autre que celui que nous venons de donner pour la pièce précédente : Clotilde aime son mari et Lafont est l'ami de Du Mesnil. Du Mesnil aime Lafont au point de le considérer comme « de la maison » (1).

Si nous ajoutons encore que Becque connaissait la pièce de Labiche, qu'au mois de mars 1884, au moment où il achevait sa *Parisienne*, il parlait au *Matin* de *Le plus heureux des trois* et qu'il l'appelait : « cette fine comédie », on serait tenté de s'écrier : « *La Parisienne* sera donc la copie de *Le plus heureux des trois* ».

Nullement. Sarcey avait confondu deux choses : l'Adultère et l'adultère; il prenait une partie pour

(1) Sur cet amour du mari pour l'amant de sa femme, Pétunia, la servante du *Plus heureux des trois*, dont le mari aime celui qui l'a jadis séduite, a un mot philosophique : « ...Il paraît que c'est dans la nature... Un mari aime toujours l'Ernest de sa femme ».

le tout; de là sa théorie qu'on pouvait traiter l'adultère gaiement. En effet, il s'était aperçu que dans la vie cette affreuse chose n'a pas toujours un aspect odieux et tragique. Il a écrit ses feuilletons. Labiche et Gondinet, observateurs inspirés par une soudaine lumière, ont saisi quelque traits caractéristiques de l'adultère qu'on n'avait pas mis sur la scène : il les ont exploités. A son tour, Becque — probablement aidé par ce qui précédait — fixe son attention sur ces nouveaux traits peu connus, en découvre d'autres, et amène son curieux esprit psychologue dans ce domaine. Il fait une étude du ménage à trois, souvent — au regret et au désespoir des moralistes et des apôtres de la sage vie familiale — bien installé dans la société compliquée d'aujourd'hui.

Nous disons que Becque fit une étude. Voici une grande différence entre sa pièce et celle des deux célèbres vaudevillistes : ils ont fait un vaudeville. Le scénario, la carcasse d'une pièce moderne n'est rien; c'est par sa substance qu'elle vaut. Combien sont nombreuses dans la littérature mondiale les pièces qui traitent de deux pauvres enfants amoureux, désunis par les querelles et tués par la faute de leurs parents. Cependant, toutes ne sont pas la copie de *Roméo et Juliette*.

Il n'y a que trop de différences entre les deux pièces, celle de Becque et celle de Labiche. On n'a que l'embarras du choix pour les énumérer.

Nous connaissons le monde de la *Parisienne*. Voyons celui de *Le plus heureux des trois*. D'abord le mari, nommé Alphonse Marjavel, n'est pas du tout tranquille ni heureux : époux deux fois confondu, il a lui-même trompé sa première femme Mélanie, et il trompe sa seconde femme

Hortense; il la trompe avec une Polonaise appelée Ginginette et avec Lisbeth, sa bonne (à qui il donne des oranges pour la conquérir). Marjavel est bête, une véritable ganache, comme disaient Sarcey et son école. Une explication, la plus stupide, lui suffit. — La femme est peureuse, se croit surprise à tout instant et ne cesse de répéter à son amant : « Nous sommes perdus ». Elle est jalouse, distraite et sans cesse en train de trahir son secret. — L'amant, Ernest Jobelin, est jeune, il appelle le mari « papa Marjavel », il n'est point jaloux, sent trop toutes les petites misères de cette situation équivoque et serait heureux de rompre sa liaison; dès le commencement du deuxième acte, à la déclaration d'amour que lui fait sa cousine Berthe, il s'écrie : « C'est la délivrance ! » Que de différences donc entre les personnages ! Pour n'en souligner qu'une, rappelons que l'amant de la *Parisienne* est presque de l'âge du mari, qu'il est la jalousie incarnée, qu'il n'est point gêné par la situation malgré son constant danger et qu'il souffre à la seule idée de se séparer de Clotilde : Lafont est tout l'opposé d'Ernest Jobelin.

Puis il y a d'autres personnages dans *Le plus heureux des trois* : l'oncle Jobelin qui a trompé Marjavel avec sa première femme, la nièce Berthe, une jeune fille à marier, le mari de la bonne, le « Marjavel II », qui a été trompé par sa femme déjà avant le mariage. Dans les trois actes de la *Parisienne* il n'y a en somme que trois personnages.

Enfin, dans la pièce de Labiche, il y a des lettres déposées dans une tête de cerf empaillée, des lettres sans adresse ou égarées, des gens enfermés

dans la chambre ou même cachés sous un divan, mille sorties, surprises, incidents, un mariage pour terminer la pièce — toutes choses qui n'existent pas chez Becque.

Nous avons cité le mot de notre auteur où il disait avoir écrit la *Parisienne* pour montrer aux gens d'esprit qu'il n'était pas plus bête qu'eux. On peut trouver là une indication qui prend plus de valeur après la comparaison que nous venons de faire. Becque a choisi pour sa pièce le thème de l'adultère parce que le sujet, très actuel, s'imposait, parce qu'il lui plaisait, mais aussi, nous semble-t-il, parce qu'il trouvait amusant de prendre un sujet que son premier maître et son camarade de jeunesse avait traité et de les surpasser en faisant un chef-d'œuvre.

Au commencement de cette analyse comparée, nous avons démontré que Becque, comme tant d'autres, a pu aller à l'école de Labiche, de celui « qui avait amusé une génération » (1). Le cas est curieux où un élève arrive à devenir un maître supérieur à son maître. Quinze ans lui ont suffi, de 1868 à 1885, de l'*Enfant Prodigue* à la *Parisienne*.

II

Avant Becque, Emile Augier mit un inventeur sur la scène, dans son *Maître Guérin*, représenté pour la première fois au Théâtre-Français six ans

(1) Becque disait en 1893 que le théâtre de Labiche était devenu « insupportable et illisible », mais il avouait que Labiche « a amusé une génération » (*Le Journal*, 15 juillet 1893).



MARIE VIGNERON ET TEISSIER

(« LES CORBEAUX », ACTE III. — M^{lles} BERTHE BOYV ET M. L. BERNARD, DE LA COMÉDIE-FRANÇAISE)

Photo G. René.

avant *Michel Pauper*. On pourrait facilement établir l'influence que la pièce d'Augier exerça sur *Une bonne affaire* de Malot, et il serait intéressant de comparer le vieux Cerrulas, que soutenait sa fille vaillante et sensée Abeille, avec le bon Desronceret de *Maître Guérin*, pris d'une vraie folie d'inventer un chemin de fer capable de gravir les pentes les plus raides, un bateau à vapeur marchant on ne sait par quel moyen, une méthode mécanique pour apprendre à lire aux enfants, etc. etc. et soutenu par sa raisonnable fille Francine. On pourrait facilement s'apercevoir que là l'influence d'Augier vient s'ajouter à celle de Balzac. On ne pourrait cependant pas faire un parallèle aisé entre l'inventeur d'Augier et ceux de Becque. Ils ont quelques points de contact : l'idéalisme, l'esprit de sacrifice, les souffrances, l'inexpérience de la vie pratique, la crédulité en présence des ruses du monde. Plus encore que Michel Pauper, Von-der-Holweck, le vieux baron-inventeur, a l'air d'un cousin germain de Desronceret. L'un cherche à triompher des mystères que la nature cache dans les éléments comme l'autre désire trouver les moyens de dompter les capacités rebelles du cerveau humain, de rendre tout le monde lettré sans exception, en quelques instants pour ainsi dire et presque sans qu'on le veuille (1). Les deux

(1) La méthode « statilégique » dont s'occupe pendant toute la pièce l'inventeur d'Augier a passionné en réalité les gens des années 1830-1850. En 1828, chez Gaultier Laguionie parut la *Statilégie ou Méthode Lafforienne pour apprendre à lire en peu de leçons aux personnes de tous âges*. Le livre portait en tête cette note : « Par Brevet d'invention de dix ans. Bulletin des Lois, N° 222 de la série de 1828, page 274 ». — En 1852, parut une nouvelle édition de ce livre, publiée par deux médecins, fils de l'inventeur : « *Statilégie ou Méthode Lafforienne pour apprendre à lire en quelques heures*, par M. de Bourrousse de Laffore et par ses deux fils MM. Jules et Louis Bourrousse de Laffore, docteurs en médecine. Paris, octobre 1852 ».

inventeurs sont bons, vieux, entêtés dans leur foi, exploités par de méchantes gens, ruinés, raillés.

A ces ressemblances, ajoutons le fait que Becque connaissait le théâtre d'Augier : plus près de ses débuts, il parlait d'*Un beau mariage* avec éloge (1), plus tard, en 1884, il parlait de Maître Guérin comme d'un personnage qui lui était très familier (2), et, en 1888, il appelait l'auteur de *Maître Guérin* « l'illustre auteur » (3). Tout cela pousserait à croire à une influence exercée sur Becque. En fait, il n'en est presque rien.

Augier, à son tour, a été poursuivi par l'image de Balthazar Claës, dont Desronceret est en quelque sorte le sosie. Il a adapté le héros de Balzac à l'inventeur de son époque. Là se trouve l'explication des ressemblances indiquées plus haut. Ce n'est plus seulement une rencontre entre des écrivains travaillant en même temps et dans la même matière, mais aussi celle entre deux auteurs qui sont sous une même influence littéraire. Chacun a brodé ensuite selon son gré. Pour un fond à peu près commun, combien de détails très différents ! Desronceret est un adaptateur plutôt qu'un chercheur ; il est marié ; il a une fille, nous le voyons dans la pièce très actif ; son argent et ses biens gérés par sa fille ont fondu, mais il lui reste encore une propriété ; un notaire prépare devant nos yeux sa ruine, qui, au dernier

(1) *L'Union Républicaine*, 27 septembre 1881.

(2) *Le Matin*, 14 septembre 1884.

(3) « Ça été un grand honneur pour M. Emile Augier de sortir de l'éternelle comédie de mœurs, du théâtre forcé, et d'écrire les *Effrontés*, *Maître Guérin*, le *Fils de Giboyer* et *Lions et Renards* ; mais pour que l'illustre auteur ait entrepris de pareils ouvrages avec quelque chance de les faire jouer, il lui a fallu la première situation dramatique, des amitiés toutes puissantes... » (*Querelles Littéraires*, page 274).

moment, est évitée. Von-der-Holweck est un savant, un philosophe, célibataire, sans famille; nous le trouvons dans la pièce après qu'il a perdu toute sa fortune et sans activité; un de ses anciens associés lui sert une pension. Ces différences sont trop importantes pour qu'il soit nécessaire d'évoquer encore celle qui provient de la manière des deux auteurs : l'inventeur d'Augier est un pantin, celui de Becque est une physionomie vivante.

Evidemment, Augier a le mérite d'avoir introduit un inventeur dans le théâtre avant Becque, mais celui-ci est né dix-huit ans plus tard, et n'avait pas écrit sa première pièce lorsque l'auteur de *Maître Guérin* jouissait déjà de la gloire.

Nous ne croyons pas non plus que Becque soit allé chercher un modèle pour ses gens de robe dans les pièces d'Augier. Le notaire des *Fourchambault* et maître Guérin ont aussi quelques points de contact avec le maître Bourdon des *Corbeaux* : leur latin, leur habitude de dire du mal des confrères, leurs manœuvres friponnes; mais l'explication est la même : l'influence de Balzac et les mêmes réalités fouillées et étudiées.

Un rapprochement est peut-être aussi à faire entre Francine Desronceret et Marie Vigneron. Mais la jeune fille sage, raisonnable, qui saisit les secrets des rouages de la vie pratique, dont le bon sens rivalise avec celui des personnes âgées, et dont la connaissance des affaires, de son propre aveu, égale celle d'un notaire, — l'héroïne d'Augier est trop « forte » pour que la jeune fille des *Corbeaux*, hésitante et sensée sans être habile, soit sa sœur cadette. Puis, si une sagesse précoce les rapproche, leur sort les éloigne bien l'une de l'autre : la première sauve son père, conserve sa

fortune et se marie avec un homme qui lui convient parfaitement; l'autre épouse le vieux M. Teissier, « aux yeux de renard ».

Pour tout épuiser, remarquons encore que le premier acte de *Maître Guérin* finit par une mort comme celui des *Corbeaux*, et, dans les *Effrontés*, la marquise d'Auberive perd son argent placé dans la banque du financier Vernouillet comme beaucoup d'autres perdront leurs biens confiés à des banquiers qui sont peints dans les *Polichinelles* de Becque. Mais d'une part, les circonstances des deux morts sont bien différentes (1), et, d'autre part, ce qui est un détail chez Augier, remplit toute la pièce de Becque.

Emile Augier, qui a repris plus d'une situation indiquée par Balzac et même par Dumas (2), a été souvent imité vers 1870-1880. Il y aurait là un curieux chapitre de l'histoire littéraire à écrire. Mais, malgré certaines apparences, Becque n'a pas subi l'influence de son œuvre, quoiqu'il ait profité du déblayage qu'Augier a fait dans le théâtre en y apportant, à côté des conventions, un peu plus de la vie réelle.

(1) Chez Augier : on annonce la mort; chez Becque : on apporte le mort. M. Lecoutellier, qui meurt, est invisible dans la pièce; Vigneron est présent dans tout le premier acte. Le neveu du mort dans *Maître Guérin* dit : « Pauvre cher homme, j'ai dîné hier avec lui; je lui disais : Vous mangez trop, mon oncle... » : dans les *Corbeaux*, une des filles de Vigneron dit aussi à son père : « Un petit régime pendant huit jours... » Là encore il y a une différence : un fait — une des causes de l'attaque d'apoplexie — sert à Augier pour expliquer et à Becque pour insinuer.

(2) On se rappelle, par exemple, la scène entre le père Michel Forestier et la maîtresse de son fils, Madame de Clers, dans *Paul Forestier* (1868), empruntée à la *Dame aux Camélias*.

III

Plus haut, nous avons cité un passage où Becque, rendant un hommage éclatant à Alexandre Dumas fils, lui reconnaissait une célébrité presque égale à celle de Renan et de Taine. Mais à croire un de ses biographes, M Paul Brulat, Becque, au contraire, n'aurait même pas pu supporter une opinion favorable au théâtre de Dumas. Dans l'*Aurore* de 1910, M. Brulat racontait cet incident qui serait advenu entre Taine et Becque :

Un jour Becque posa sa candidature à l'Académie Française. Ses amis lui avaient recommandé le sang-froid, la prudence et la correction. Il promet d'être calme, entreprend ses visites et se présente d'abord chez Taine. Taine le reçoit grave, sévère, rigide. « Monsieur, lui demande-t-il, que pensez-vous du théâtre d'Alexandre Dumas fils ? » A cette question, Becque bondit : « Alexandre Dumas, s'écrie-t-il... Oui, oui, je sais bien ce que vous en pensez, vous, et permettez-moi de vous dire que vous n'y entendez rien, rien, rien... » Et le voilà qui parle, qui crie, qui gesticule, arpente le salon, fait un potin de tous les diables pour démontrer à l'illustre académicien qu'il ne comprenait rien à l'art dramatique. Taine, effrayé par cet ouragan, se sauva dans la pièce voisine...

Nous nous empressons d'ajouter que M. Brulat est un romancier. Au lieu d'écrire de l'histoire, il a fait du roman. En 1910, Taine et Becque étant morts, on pouvait broder impunément. Ou, ce qui est aussi probable, M. Brulat dramatisait une anecdote apocryphe qu'on lui avait racontée. La scène

qu'il décrit n'aurait pu se passer qu'en 1890, lorsque Becque se présenta à l'Académie Française pour la première fois, car au moment de sa deuxième tentative, en 1896, Taine était mort. A cette époque, Becque, malgré son tempérament vigoureux, était un parfait homme du monde, et, si grande que fût sa volubilité, il savait écouter. Dans la vie, comme dans ses pièces, il a su mener le dialogue en maître et en homme d'esprit; sa force intellectuelle a été persuasive ou, tout au plus, mordante, mais jamais brutale ni écrasante. Comme dans un de ses romans, M. Brulat a trop cru aux légendes et, forçant la note, a représenté Becque non seulement « rosse » mais grossier et mal élevé. Du reste, même si le petit récit de M. Brulat avait été écrit plus finement, il ne serait qu'une des nombreuses contrefaçons de la vérité qu'on se permettait toujours aux dépens de Becque.

Becque a ressenti pour Taine une estime voisine de la pitié. Après 1890, il écrit sur l'œuvre de Shakespeare quelques études. Il y a combattu la théorie du *moment*, du *milieu* et de la *race*, mais c'était pour pouvoir identifier le Muffle du *Songe d'une nuit d'été* et Sarcey. S'il comprenait autrement Hamlet, son estime pour Taine n'en était pas moindre. Il s'est abstenu même de publier certaines notes très curieuses qu'il a mises sur papier au sujet de la conception que le « célèbre philosophe » a eue de Napoléon et de l'homme en général, car ces notes contenaient quelques expressions violentes, irrespectueuses. Malgré son indépendance farouche, surtout en 1890, Becque aurait écouté avec respect et avec retenue même une opinion favorable que Taine aurait formulée sur Sarcey ou Claretie.

En outre, à ce moment, Becque n'était point en mauvais termes avec Dumas fils : en 1887, on se le rappelle, ce fut ce dernier qui le reçut à la Légion d'Honneur. Par-dessus tout, pour réussir à l'Académie, Becque, comptait alors aussi sur l'appui de Dumas fils. Dans ses *Souvenirs*, il nous le disait assez nettement : « C'est Caro le philosophe qui le premier m'a parlé de me présenter... Il me disait que Dumas devrait prendre ma candidature en main... ». Dans plusieurs occasions, Becque n'hésita pas à traiter Dumas fils comme un grand écrivain. Trois ans après sa candidature à l'Académie, il mettait son célèbre prédécesseur sur le même pied que Taine et Leconte de Lisle, parmi ceux qui « quel qu'ait été leur art, ont eu la maîtrise » (1). La même année, en parlant du *Théâtre d'hier*, que M. Hyppolite Parigot consacra aux années théâtrales 1850-1880, Becque écrivait que « ce grand mouvement dramatique qui débute avec la *Dame aux Camélias* » était « une belle période, si brillante et si féconde » et, sans cacher le peu d'estime que lui inspirait « la partie vaine et poncive » de l'œuvre de Dumas fils, il considérait ce dernier comme un « grand dramaturge » (2). Dans le *Peuple* du 6 septembre 1876, Becque faisait un éloge des *Danicheff* où il allait jusqu'à gratifier Dumas fils du titre de penseur : « Tous les personnages sont donc vrais, absolument vrais, et l'auteur les a marqués d'un trait ineffaçable... Derrière le pseudonyme de Pierre Newski s'abrite un auteur dramatique célèbre qui est en même temps un des forts penseurs de notre époque, j'ai nommé Dumas fils ». Six ans avant sa candida-

(1) *Souvenirs*, page 134.

(2) *Ibidem*, pages 142, 144.

ture, en 1884, dans le *Matin*, Becque appela Dumas fils « notre cher et grand maître » (1). Dans une autre occasion, il mêla son nom à celui d'Ibsen, « son grand confrère norvégien » (2). En 1896, après son premier échec, Becque se présenta de nouveau à l'Académie en briguant justement le fauteuil de Dumas fils.

G. Pellissier disait que Becque avait lâché contre Dumas fils « quelques boutades peu aimables ». En effet, dans une de ses chroniques, notre auteur racontait qu'il devait refaire ses *Corbeaux* en huit jours et qu'il les a gardés un an « sans y toucher » (3); ailleurs, il qualifiait de « préférence stupéfiante » l'enthousiasme que montra pour la *Princesse de Bagdad* Perrin, l'heureux administrateur de la Comédie-Française (4); ailleurs en-

(1) Becque, dans cet article, glorifiait la Comédie-Française de tenir tête à la chaleur et à toutes les autres difficultés estivales et de rester ouverte en été comme en hiver. Il la louait aussi pour ses répétitions de pièces nouvelles ou à reprendre. Il savait qu'elle allait donner *Les Pattes de Mouches* de Sardou et une comédie d'Edmond Gondinet. « Il est bien difficile de dire, écrivait Becque, quand ces deux pièces auront été jouées, ce que fera le Théâtre-Français. C'est un secret pour tout le monde, et peut-être pour lui aussi. Montera-t-il *Hamlet*? Qui sait? M. Pailleron aura-t-il terminé la pièce qu'on attend? On le dit. Est-ce notre cher et grand maître Dumas qui, en revenant du Puys — qu'on nous passe ce mauvais mot — en rapportera la vérité? Attendons. Il suffit que notre premier théâtre, ce petit royaume si difficile à conduire, attaqué de plus d'un côté, par toutes les écoles et toutes les passions, qui passe peut-être un moment difficile, conserve son grand style et ses admirables traditions ». (*Querelles Littéraires*, page 184). — Nous donnons le passage entier pour montrer que, malgré « ce mauvais mot », il y a très peu d'ironie dans cette apostrophe de Becque : « notre cher et grand maître Dumas ».

(2) *Souvenirs*, page 181. (« Si Ibsen est célèbre parmi nous, si Dumas a connu cette joie d'aimer et d'admirer son grand confrère norvégien, c'est à Antoine qu'il le doit »).

(3) *Souvenirs*, page 23.

(4) *Ibidem*, page 68.

core, il appelait « le divorce et les enfants naturels », les deux sujets si chers à Dumas fils, « ces deux vieilles loques de l'art dramatique » (1). Bien auparavant, en 1876, au sujet du *Bâtard* d'Alfred Touroude, il écrivait : « M. Dumas fils, sur ce sujet délicat pour tout le monde, est inépuisable en bonnes grosses bêtises et il est inutile d'en ajouter aux siennes ». Dans une de ses premières chroniques, faites au *Peuple*, il notait avec plaisir la différence entre l'éclat de la répétition générale de *l'Etrangère* et la chute de la pièce qui survint le lendemain (2).

Toutefois, ce sentiment hostile n'est jamais allé jusqu'à un emportement capable de déterminer chez Becque une colère bleue ou une crise de nerfs lorsqu'on célébrait devant lui les qualités incontestables du « grand dramaturge ». En 1895, Becque avait à faire à Marseille une conférence sur le théâtre moderne et les nouveaux auteurs. Il avait préparé les notes qui devaient lui servir pour cette conférence et elles contenaient surtout des critiques, quelquefois même très violentes, formulées aussi bien contre le caractère de Dumas fils que contre son théâtre. Mais ces notes contiennent également quelques éloges. « *Tout compte fait*, écrit Becque là

(1) *Ibidem*, page 20.

(2) « Les journaux ont raconté que pendant la répétition générale de *l'Etrangère*, M. A. Dumas fils occupait une première loge de face. La présence de M. Dumas dans une première loge était-elle indispensable ? Evidemment non ! Mais il y avait là douze cents personnes invitées, choisies, triées minutieusement par l'auteur, qui attendaient la scène capitale, le signal convenu pour lui faire une ovation. Elle eut lieu, en effet, cette ovation malheureuse. Le lendemain, devant de vrais spectateurs, ceux-là stupéfaits, somnolents et révoltés, *l'Etrangère* tombait comme une masse ». — « Au Théâtre-Français, *l'Etrangère* de M. Dumas fils attire toujours le public qui entre avec curiosité et sort avec dégoût ». (*Le Peuple*, 16 mai 1876).

aussi, *Dumas est resté le penseur* ». Ailleurs, ils avoue que les pièces de son prédécesseur ont *de l'esprit et de l'observation*. Ce qui est curieux c'est que Becque — bien qu'il fasse entrer une dose de malice — défend Dumas contre les reproches que J.-J. Weiss adressait à ses préfaces :

Weiss, tout en rendant justice à Dumas, le ramène à ses proportions véritables... Il reproche principalement à Dumas un pédantisme médiocre, de prendre de l'élan pour nous dire des vulgarités. Il a pour caractériser les préfaces de Dumas une bien jolie expression : il les appelle des métafouillis. Weiss a mille fois raison ; *il manque un peu d'indulgence*. Dumas s'était formé très lentement, au jour le jour. « Alexandre ne sait rien », c'est un mot que les vieux amis de Dumas père lui ont entendu dire bien souvent. Une éducation si tardive entraîne avec soi bien des ridicules auxquels Dumas ne pouvait échapper.

Au fond, tout cela n'a été qu'une querelle de métier et qu'une discussion d'école, comme Becque le reconnaît lui-même. Il se rendait bien compte de « la place extraordinaire » que Dumas fils occupait pendant quarante ans dans la littérature dramatique. S'il s'attaquait à lui ce n'est pas parce qu'il ne l'estimait guère ; c'était pour défendre « l'art dramatique d'aujourd'hui contre celui d'hier ».

L'échec de Becque à l'Académie Française est regrettable aussi parce qu'il ne lui a pas permis de donner son opinion définitive sur Dumas fils, en toute sérénité d'âme. Mais cette opinion n'est pas difficile à deviner. Comme l'écrivait encore G. Pellissier, il aurait su lui rendre justice. Il aurait oublié que Dumas empêcha l'Académie de couronner les *Corbeaux* (1). Il se serait souvenu que,

(1) A propos de la préface du *Demi-Monde*, où Dumas fils se plaignait de Scribe, Becque racontait le tort que

jeune, il a parodié les idées de Dumas, mais qu'un peu plus âgé, il les a mises dans la bouche de ses propres personnages. Académicien, Becque aurait reconnu les mérites de son glorieux prédécesseur et, surtout, il ne se serait pas attardé à des épi-grammes et anecdotes hostiles.

Dans sa première pièce, *l'Enfant Prodigue*, Becque a incontestablement ri de Dumas fils. On se rappelle la parodie du « fils naturel ». Il y en a une autre où son ironie s'exerce aux dépens du relèvement de la femme propagé par l'auteur-moraliste.

Au commencement de la pièce, soucieuse de son maître, la bonne d'un jeune provincial, que le père exile à Paris pour achever son éducation, lui pose des questions de circonstance : « Avez-vous fait un bon repas ? », « Etes-vous chaudement cou-

Dumas fils à son tour lui fit au moment où l'Académie était disposée à attribuer le prix Montyon aux *Corbeaux* : « En 1882, les *Corbeaux* venaient d'être joués à la Comédie-Française et le prix Toirac leur était en quelque sorte acquis. La commission de l'Académie était au moment de le voter. Un membre, arrivé le premier à la séance, violenta ses collègues et les retourna. C'était Dumas qui avait repris contre moi tous les arguments que Scribe avait employés contre lui. Et Dumas, peu de temps après, m'écrivait : « Quand donc pourrai-je vous prouver mon amitié, autrement que par des mots ? » (*La Volonté*, 31 octobre 1898). Lorsque Sarcey démentait Becque en l'accusant de calomnier Dumas fils et de mentir — puisque le prix Toirac a été fondé bien après 1882 — Becque était obligé de découvrir Ludovic Halévy et de dire qu'il tenait ce détail de lui. Il reproduisait dans sa dernière « *Heure Parisienne* » un fragment de la conversation qu'il a eue avec ce dernier :

—... Mais Doucet, je le sais, a fait tout ce qu'il a pu pour que l'Académie couronnât les *Corbeaux*.

— Ça m'a bien servi ! dis-je alors.

— Est-ce que c'est la faute de Doucet ? reprit Halévy en s'animant. Tenez, je ne devrais pas vous dire ça... Vous me forcez à vous le dire... C'est Dumas qui vous a empêché d'avoir le prix. Il a parlé pendant quatre heures contre vous.

Ludovic Halévy était encore vivant. Il n'a pas démenti Becque.

vert ? » Elle n'oublie pas non plus les besoins de l'esprit : « Avez-vous des livres pour la route ? » « Oui, répond le jeune provincial se rendant à Paris, oui, j'ai acheté les *Idées de Mme Aubray* ». « Allons, dit la bonne, tout va bien, et vous êtes bon à partir ». La scène, presque sans importance et « arrangée » plutôt que psychologique, en prépare une autre où l'auteur parodiera les idées de l'héroïne de Dumas et l'influence qu'elles auraient eue sur la jeunesse inexpérimentée.

Le jeune homme a quitté sa province pour la première fois; débarqué à Paris, il tombe dans les bras d'une montmartroise, laquelle rompait à ce moment avec un ami qui succédait lui-même à plusieurs autres. L'argent que le père montilien envoie régulièrement à son fils pour ses études file bien vite; les dettes s'accumulent, les doutes et les soupçons s'éveillent, les scènes de jalousie se suivent, la vie irrégulière lasse les amants et le hasard vient révéler au jouvenceau confiant le secret d'un passé bien troublant. La montmartroise Clarisse a été jadis la maîtresse de son compatriote le respectable notaire Delaunay. Un portrait que Clarisse, connue pendant le règne de Delaunay sous le « nom de guerre » d'Amanda, avait donné au notaire tient lieu de « corpus delicti ». Théodore Bernardin est abattu. Il a désolé sa famille, compromis son avenir pour une coquine, pour une infâme. Armand Duval n'est pas plus cruellement rongé par le doute que cet ingénu, si mal préparé à de pareilles déceptions :

THÉODORE. — Voilà donc l'amour... Horrible portrait qui a passé de main en main comme... Oh ! (*Il met la main sur ses yeux, court à la cassette comme pour la briser, et s'arrête*). Chère cassette !... Ci-gît le passé !... Que de souvenirs ! Que de mensonges !... Une mèche de cheveux que je lui ai coupée moi-même ;

mais je doute de tout maintenant, ce sont peut être de faux cheveux !...

La misérable vient à propos. Grande scène. Comme dans *l'Amie des femmes*, comme dans le *Demi-Monde*. « J'ai beaucoup regretté, madame, martèle le jeune homme déçu, de ne pas m'être trouvé chez moi il y a un instant, cela vous aurait évité l'ennui de revenir ». Des reproches et des accusations pleuvent sur Clarisse. C'est surtout ce nom de guerre, Amanda, qui trouble Théodore Bernardin. Une séparation est inévitable. Une faute, la première n'a pas été grave. Mais la deuxième, elle est impardonnable. Même un grand amour ne peut l'excuser. Cette femme qu'il aime, qu'il appelle sa Clarisse, elle a porté un autre nom ! « Adorer une femme, se lamente Théodore comme le font les héros de Dumas, tenir à son cœur comme à une relique, être jaloux de son passé qu'on ne connaît pas !... » Alors, vient la confession, la vérité, toute la vérité.

CLARISSE. — ...Veux-tu connaître la vérité ?

THÉODORE, *solennel*. — Oui, toute la vérité.

CLARISSE. — Ecoute. Je t'ai dit autrefois, mon ami, combien j'avais souffert avec la personne qui m'a perdue. C'était un être brutal qui méprisait les femmes. Malheureuse et sans appui, je rencontrai Delaunay. Était-il beau comme toi ? Je ne pourrais pas le dire, je ne le reconnaitrais même pas aujourd'hui. L'ai-je aimé ? Non, Théodore, tu sais bien que je n'ai aimé que toi. Le crois-tu ?

THÉODORE. — Mais vous oubliez...

CLARISSE. — Le crois-tu, que je n'ai aimé que toi ?

THÉODORE. — Oui, Clarisse, je le crois. Cependant vous lui avez donné votre portrait.

CLARISSE. — Jamais !

THÉODORE. — Oh !

CLARISSE. — Jamais !... Il me l'a pris. (*Théodore rayonne*). Laissez-moi finir. Delaunay était hardi, entreprenant, il avait affaire à une femme bien innocente encore, il me proposait de m'épouser quand il aurait une position, je cédaï. Alors, mon ami, moi qui ne suis pas née pour le mensonge, je pris deux noms puisque j'avais deux...

THÉODORE. — N'achève pas ! Oh ! n'achève pas ! C'est bien, Clarisse, j'apprécie ce qu'une situation équivoque vous a inspiré de digne et de délicat.

Tout à fait comme dans les drames humains et généreux de Dumas, Clarisse veut s'en aller, laisser celui qui est blessé par une faute passagère de son amie, de sa « bien-aimée » comme s'exclame Théodore. L'explication est donnée; on peut se séparer non seulement sur des paroles de paix mais, même, sur des sentiments très tendres. L'homme qui a demandé pardon se dresse alors dans toute sa générosité. C'est lui qui prie la femme outragée de ne pas partir, de rester. Il ne consent même pas à une courte séparation, « le temps d'oublier cette épreuve ». La femme prodigue alors les preuves de son amour. Elle montre des lettres qui parlent mieux que toute autre défense. Clarisse tend à Théodore, ça ! tout en rougissant, un billet, où on lui offre une vie de luxe, où l'on met à ses pieds, « bien peu de choses ! », quarante mille livres de rente. Alors, le lecteur des *Idées de Mme Aubray* sent venir le moment suprême où son indulgence doit se surpasser, oublier tout, pour ramener au bien l'être égaré. Si la femme même voulait continuer à vivre dans la boue, l'homme doit la sauver, faire d'elle une épouse, une compagne, une mère :

THÉODORE, *avec exaltation*. — Clarisse, tu rougis d'être exposée à recevoir des lettres semblables ?

CLARISSE. — Mon ami, ce n'est pas ma faute si on me trouve jolie.

THÉODORE. — Tu as honte de cette existence irrégulière et sans lendemain ?

CLARISSE. — Elle m'inquiète quelquefois.

THÉODORE. — Quand tu jettes les yeux sur ton passé, tu te méprises bien, n'est-ce pas ?

CLARISSE. — Où veux-tu en venir ?

THÉODORE. — N'aurais-tu pas une reconnaissance éternelle pour l'homme qui te réhabiliterait ? Clarisse ! Clarisse ! veux-tu que je te réhabilite ?

CLARISSE, *se jetant dans ses bras*. — Ah !

THÉODORE. — A dater de ce jour, vous êtes ma femme, les préjugés de famille, je m'en moque ; les convenances sociales, je les foule aux pieds...

Même si Becque n'avait pas indiqué la pièce de Dumas fils dans la scène entre la brave bonne de province et son jeune maître qui, muni de son bagage littéraire, s'apprêtait à embrasser hardiment la vie de la grande ville, on aurait facilement découvert cette parodie de la morale inaugurée au théâtre par l'auteur de la *Dame aux Camélias*.

Becque a eu l'honneur de critiquer par cette parodie le monde factice de Dumas fils quelques années avant le fameux cri d'alarme que poussa Saint-René Taillandier en 1872 et 1873 contre le manque d'étude et d'observation dans les *Idées de Madame Aubray*, la *Femme de Claude* et les autres pièces de l'auteur moraliste (1).

Mais Dumas a agi sur le théâtre contemporain irrésistiblement ; son empreinte a été profonde. Et le parodiste qui a écrit l'*Enfant Prodigue* n'a pas échappé à cette influence. Nous ne voulons pas la chercher dans une phrase de la *Parisienne* toute semblable à une autre de la *Dame aux Ca-*

(1) *Revue des Deux Mondes*, 1872, page 715 ; 1873, page 722.

mélias (1); ni dans la raillerie du japonisme que nous trouvons dans une chronique de Becque aussi bien que dans *Francillon* de Dumas fils (2); ni dans le ton avec lequel parlent Marcelle, la jeune fille émancipée du *Demi-Monde*, et Hélène de la Roseraie, lorsque toutes deux nous disent aspirer à la vie calme, honnête. Nous n'entreprendrons pas non plus de démontrer que la scène entre Madame de Saint-Genis et Blanche Vigneron dans les *Corbeaux* a parfois l'air d'être un pendant de la scène de M. Duval - Marguerite Gautier dans la *Dame aux Camélias*. Nous montrerons deux ou trois faits bien plus significatifs.

Le rôle de domestique est une vieille tradition du théâtre français. Depuis Toinette et Scapin de Molière, Frontin de Le Sage, en passant par Figaro et les soubrettes de Marivaux, jusqu'aux valets de chambre et aux bonnes de Scribe, Labiche, Augier, Dumas, Meilhac et de Sardou, les serviteurs et les servantes ont été mêlés d'une façon ou de l'autre à la vie de leurs maîtres. Dumas fils les rendait spirituels sinon mondains. Dans ses pièces, Becque empruntait quelquefois la manière de son prédécesseur. Auguste, dans les *Corbeaux*, sait bien tourner son compliment à sa jeune maîtresse : « Mademoiselle n'a pas mis beaucoup de temps à sa toilette, mais elle l'a bien

(1) Les héroïnes des deux pièces disent à leur amant jaloux presque la même chose : Au moins, soyez logique. Si je viens de quitter quelqu'un, la lettre que je trouve en rentrant ne peut pas être de lui.

(2) *Chez Becque* : « M. DE GONCOURT. — C'est nous, les Goncourt, qui avons culbuté l'acajou et qui avons installé le japonais à sa place. — LE REPORTER, *s'oubliant*. — Le javanais. — M. DE GONCOURT. — Prenez garde, j'ai dit japonais ». — *Chez Dumas* : « HENRI. — Pourquoi ? — ANNETTE. — Pour qu'elle [la salade] ait un nom, tout est japonais maintenant... ».

employé »; il sait même recevoir le monde : « Entrez, mon cher monsieur Merckens, et asseyez-vous, il n'y a que moi jusqu'à cette heure pour vous recevoir ». Dans *Michel Pauper*, Adèle fait au comte de Rivailles un cours de psychologie féminine : « Nous autres femmes nous aimons quelquefois les militaires, madame [sa maîtresse] le prouve bien, mais faut-il encore qu'il y ait un sentiment sous leur uniforme ». Dans *l'Enlèvement* il y a un vieux domestique et une femme de chambre (encore Auguste et Adèle) qui, tenant un peu des gens de maison à la Labiche, sont « stylés » à la Dumas fils. Lorsque Emma de Sainte-Croix, s'étant retirée dans une pièce, demande à sa femme de chambre ce que font son mari et sa belle-mère, Adèle fait de l'esprit : « Elle [la belle-mère] est à table avec son fils, mais ce n'est pas l'appétit qui les étouffe... » Auguste est plus spirituel et plus au courant de la vie moderne. Il s'aperçoit que son maître languit à la campagne où il est venu rejoindre sa femme pour tenter une réconciliation; lorsqu'une amie de Monsieur, prise d'une envie folle de voir celui-ci, débarque de Paris, le domestique saisit bien la situation. La carte de cette dame à la main, il demande à son maître : « Monsieur s'ennuie ? » et, sur un signe affirmatif de celui-ci, il ajoute : « Je lui apporte de l'occupation ». En lui remettant la carte de l'indésirable, il s'empresse de s'expliquer : « J'ai bien compris tout de suite que c'était une connaissance particulière de Monsieur. Je lui ai offert très poliment de l'enfermer dans le hangar; elle a refusé le hangar ».

Outre cette manie de prêter de l'esprit aux domestiques, Becque a emprunté à Dumas fils le

procédé des secrets. Le romantisme suspendait sur ses personnages une superbe fatalité et plus d'un héros sentait peser sur lui une énigme indéfinissable. On sait que Byron, d'après une de ses lettres à son éditeur, avait avec intention laissé son Manfred inexpliqué. René et Hernani étaient enveloppés par un voile de mystère. Dumas appliquait le même procédé au monde contemporain tout en évitant de rester dans le mystère complet; il dotait souvent ses personnages d'un secret, qu'ils rentraient en eux, cachaient et ne trahissaient que quand ils y étaient impérieusement contraints, c'est-à-dire quand il fallait compliquer l'intrigue et partir pour une nouvelle combinaison de l'auteur; et ces secrets s'expliquaient au moment propice, c'est-à-dire quand il fallait dénouer et terminer la pièce. Becque a fait planer aussi quelque chose de sombre et d'occulte sur de la Rouvre, un des principaux personnages de *l'Enlèvement* : aussitôt qu'on commence à lui parler du mariage, il prend un air énigmatique, change de conversation ou s'en va. Pas un seul mot d'explication. C'est que sa femme l'a bassement trompé et qu'il s'est promis de ne jamais en parler.

A ce procédé s'en rattache un autre; pour que le secret, longtemps caché, soit trahi, deux personnes susceptibles de le dévoiler ou de le faire mettre en jeu se rencontrent. Dans le *Demi-Monde*, pour que le secret de la baronne Suzanne d'Ange soit démasqué, Raymond de Nanjac, revenu d'Afrique, tombe juste sur Olivier de Jalin, qui connaît intimement la vie de la célèbre demi-mondaine. Dans *l'Enlèvement*, le mari délaisse sa femme, celle-ci est courtisée par de la Rouvre,

l'homme au secret, et, au moment où le trio partage, surgit de la façon la plus soudaine une maîtresse du mari qui n'est autre que la femme infidèle de l'adorateur. L'énigmatique personnage est obligé de dévoiler et d'exprimer son secret, naturellement au moment où l'auteur avait à conduire sa pièce vers le dénouement.

Par un jeu de l'ironie et du paradoxe des choses, Becque a surtout été influencé par les idées de Dumas fils. Ce railleur des *Idées de Madame Aubray* a fait parler une de ses héroïnes comme si elle sortait du monde qu'a décrit cette pièce. Hélène de la Roseraie, avant d'être épousée par *Michel Pauper*, a appartenu au comte de Rivailles. La nuit de noce, elle avoue sa faute, sur quoi Michel Pauper — s'étant retenu de la tuer — l'abandonne. Et elle se lamente : « Que fait-il ? Il souffre de son côté et moi du mien. Pourquoi ne revient-il pas ? Ah ! s'il revenait ! Si l'amour me le ramenait, généreux et apaisé, et que le passé fut absous solennellement, moi, je ne me souviendrais ni de ses indignes violences, ni de mes honteuses tentations, je le bénirais, cet homme qui me rendrait au respect de moi-même et me remettrait pour toujours dans un chemin paisible et honoré ». Si la dernière phrase rappelle le désir ardent qui anime le repentir de Dona Clorinde (1), cette idée, cette bienfaisance *du passé solennellement absous* est bien dans la note de Dumas (2).

(1) *L'Aventurière* d'Augier a été reprise avec un grand succès au commencement de 1869, plus d'un an avant *Michel Pauper*.

(2) Nous n'insistons pas sur d'autres phrases de ce personnage. Lorsque le vieux baron Von-der-Holweck lui dit que de Rivailles, méprisé par toutes les jeunes filles de

Dans l'*Enlèvement* il y a quelques fragments de dialogues qui sont aussi du pur Dumas fils (1). Mais il y a dans cette pièce quelque chose de plus caractéristique que des similitudes entre les deux dramaturges.

Dans une chronique écrite après 1890, Becque — nous le disions déjà plus haut — déclarait qu'il n'avait jamais songé « à retaper ces deux vieilles loques de l'art dramaturge : le divorce et les enfants naturels » (2). Il ne savait pas encore qu'il publierait quelques années plus tard, d'abord dans une revue et ensuite dans son *Théâtre Complet*, son *Enlèvement*; mais il ne devait pas oublier qu'il avait écrit en 1871 cette pièce où tout gravite autour d'une séparation.

En effet, l'*Enlèvement* n'est pas, comme le titre le ferait supposer, une histoire où un Pâris enlève une Hélène. Un dénouement tout romanesque — l'héroïne quitte son mari infidèle afin de partir pour les Grandes Indes avec un homme qui lui promet une éternelle fidélité — n'est qu'une concession au public gâté par les romans et les pièces romantiques et mélodramatiques, et aussi un prétexte pour pouvoir afficher un titre sensationnel, alléchant.

sa race, ne recherche que des aventurières, Hélène de la Roseraie l'interrompt pour placer une allusion à Marguerite Gautier : « On dit qu'elles ont plus de cœur que les autres ». La réminiscence est évidente. Un peu plus loin, regrettant d'avoir avoué sa faute, elle se demande : « Pourquoi ai-je fait cet aveu ?... Ne savais-je pas que les hommes qui ne comptent pour rien leurs trahisons sont sans pitié pour les nôtres. Tous sont ainsi, le bourreau qui m'a perdu comme le malheureux que j'ai trompé ». Et on sait que Dumas fils plaidait pour l'égalité de la femme dans l'infidélité dès sa *Dame aux Camélias*, quoiqu'il ait développé son plaidoyer surtout dans *Denise* et *Francillon*, pièces écrites après *Michel Pauper*.

(1) Acte II, scène III, 9^e, 10^e et 11^e répliques.

(2) *Souvenirs*, page 20.

Becque aurait pu librement intituler *Le Divorce*, car tout est subordonné au choc des raisons pour et contre le divorce.

La conclusion de Becque tend à prouver la nécessité de la rupture définitive et à faire triompher une passion noble, sincère et durable, sur le devoir et les sacrifices conjugaux. Là, notre auteur diffère complètement de Dumas fils. Jane de Simerose n'est séparée de M. de Simerose que pendant un mois et, grâce à l'intervention de M. Ryons, de « l'ami des femmes », elle se réconcilie vite avec son mari prodigue (*L'Ami des femmes*, 1864); Madame Séverine de Birac, la princesse Georges, et le prince de Birac, après les péripéties indispensables pour faire palpiter la curiosité du public, refont leur ménage primitivement ébranlé par la passion du mari « possédé », épris de Sylvanie de Terremonde (*Princesse Georges*, 1871); malgré la liaison de Lucien de Riverolles avec Rose Mignon, Francillon de Riverolles, usant d'un artifice, revient et ramène son mari au foyer (*Francillon*, 1887). Comme Sardou dans sa comédie : *Divorçons !* (1880), Dumas fils donnait raison à la patience conjugale; il prêchait l'arrangement, la réconciliation, la constante refonte d'un ménage; ses dénouements suggéraient la possibilité toujours réalisable de s'entendre, malgré des discordances très graves. Comme le fera en 1876 Emile Augier dans *Madame Caverlet*, (1), Becque, le premier

(1) Rappelons le sujet : M. Merson, un homme charmant mais viveur, a dissipé la fortune de sa femme et de ses enfants; il est allé jusqu'à essayer d'imposer à sa femme la compagnie de ses maîtresses. Madame Merson le quitte. M. Caverlet lui offre son amour ardent, dévoué, sincère, inspiré des plus nobles sentiments. Madame Merson devient Madame Caverlet; leur deux vies s'unissent par la volonté d'une conscience droite et par une affec-

parmi les dramaturges importants, élevait la voix en faveur de la dislocation des unions mal assorties. Là il n'y a donc point de ressemblance avec Dumas fils; le point de vue de l'auteur de *l'Enlèvement* est contraire à la conception de son devancier. La similitude est ailleurs.

Il y a, par exemple, dans la pièce une préoccupation de plaider, et de plaider contre la société et la loi, et ce plaidoyer ainsi que le ton sur lequel il est fait tiennent sans contestation de la manière de Dumas fils. « Périssse cette loi française, s'écrie M. de la Rouvre trompé par sa femme, qui pose sur le mariage un sceau indestructible... » Un peu plus loin, en s'adressant à Emma de Sainte-Croix trompée par son mari, il s'élève bien davantage et avec plus de véhémence contre la justice telle que les tribunaux la prononçaient à cette époque-là : « Périssse cette loi mauvaise qui lie à jamais des unions impossibles et jette l'un contre l'autre deux êtres qu'elle a rivés ensemble ! Périssse cette loi mauvaise qui n'a pas de châtiment pour le déserteur et abandonne le porte-drapeau ! » Le personnage, encore plus dans le ton du romantique auteur de la *Dame aux Camélias*, tonne enfin contre cette loi qui établit « une règle sociale au-dessus des prescriptions divines ».

Rien n'est plus difficile que de démêler dans l'œuvre d'un esprit original les traces qu'a laissées l'in-
tion infinie, prompte aux sacrifices. M. Caverlet fait pour la fille de sa femme ce que même son père n'aurait pas fait. Au moment où elle doit se marier, l'illégitimité de l'alliance de Madame et Monsieur Caverlet soulève d'innombrables difficultés. Nombre de drames intimes déchirent les victimes. Moyennant une somme d'argent, on décide M. Merson à se faire naturaliser citoyen suisse, et le divorce est prononcé : Madame Merson-Caverlet devient seulement Madame Caverlet; le bonheur de tous s'établit sans peine.

fluence d'un autre esprit. Quelquefois l'assimilation est si forte qu'un auteur parle le langage d'un autre sans le vouloir et qu'il reproduit des scènes analogues, sans penser à celles qui, d'une façon subconsciente, les suggèrent indubitablement. Aussi l'analyste ne s'aperçoit-il pas quelquefois des ressemblances, ou même en voit là où il n'y en a pas. On tombe alors dans un de ces pièges que nous nous sommes promis, au commencement de ce chapitre, d'éviter. C'est pourquoi nous ne pousserons pas à fond le rapprochement qu'on pourrait établir entre le rôle de Madame de Sainte-Croix de l'*Enlèvement* et celui de M. de Ryons de l'*Ami des femmes*. Mais nous ne croyons pas risquer beaucoup en l'effleurant.

Madame de Sainte-Croix — on l'a vu dans un des chapitres précédents — est une femme douce, raisonnable, bonne, dont les idées ne sont ni élevées ni larges, mais souvent salutaires. Dumas fils chargea M. Ryons de raisonner et de faire la morale à Jane de Simerose. Becque mit des tirades contre le divorce dans la bouche d'un homme amoureux, mais il ne manqua pas de placer dans sa comédie un raisonneur chargé de représenter l'ordre moral que des générations avaient établi. Il confia ce devoir à Madame de Sainte-Croix. Elle tient toutes les ficelles de la pièce, elle dit les paroles de sagesse à sa bru et à son fils; sans réussir à raccommoder un ménage déchiré, elle n'en parle et n'en agit pas moins comme M. Ryons. Afin de retenir Emma de Sainte-Croix dans le chemin des sacrifices que la femme doit faire pour le maintien du foyer et pour la sécurité de son propre bonheur, elle lui indique les dangers qu'il y a à chercher le salut en dehors de ce chemin battu. « Une fem-

me comme vous, lui dit-elle, serait à l'abri des catastrophes extrêmes ». Et, puis, elle ajoute dans le ton du raisonneur de Dumas fils :

Et cependant, ma chère Emma, où sont tombées tant d'autres entraînées par la première chute ! Un jour, elles ont manqué de force ; la conscience leur a failli. Un bond les a précipitées dans cette vie de cœur, pleine de surprises passagères et d'expériences malheureuses, où le cœur se perd à son tour, et où l'ombre de la passion ne recouvre plus bientôt que du libertinage. Pauvres créatures qui avaient un toit, des alliés, une situation, et qui ont tout quitté pour une indépendance chimériques, plus ballottées que des esclaves, plus honnies que des femmes ivres. Je vous le répète, ma chère Emma, je ne craindrais jamais que rien de semblable vous arrivât ; mais une fois le pied hors du mariage, on est dans le foyer épidémique.

Et ce n'est pas le seul passage où cette « amie des femmes » déploie ses raisonnements.

Longtemps après ses débuts, Becque a été obsédé par le souvenir des pièces qui ont apporté la gloire à Dumas fils. En 1886, dans une notice semblable à une interview (1), le *Journal des Débats* annonçait que Becque préparait une comédie-drame qui s'appellerait *Blanche Bienvenue* et qui serait « la *Dame aux Camélias* moderne, c'est-à-dire Marguerite et Armand s'aimant encore, mais reconnaissant que leur liaison ne peut durer parce qu'Armand ne peut faire l'affaire de Marguerite, il est ruiné, — et Armand se refusant à accepter la situation d'amant de cœur ». Becque a voulu être le Dumas fils des années 1880-1890 ! Sa pensée était de faire un pendant de la courtisane dont le sort a fait pleurer tant de générations, de peindre le demi-monde moderne. La notice ajoute :

(1) « Théâtres et concerts », 23 octobre 1886.

Ma courtisane à moi, dit M. Becque, sera une jeune fille élevée dans un monde bourgeois, que son caractère et son goût jettent dans la galanterie.

« Le seul monde où elle ne peut vivre, c'est le sien ! » dit-on au premier acte (1).

A la fin, elle meurt, *sans contorsions*, dans toute sa resplendissante beauté, toujours jolie, gaie, ne regrettant de sa vie que de n'avoir pu aimer comme elle aurait voulu.

Sans doute les différences sont indiquées même dans ce plan. Mais elles semblent trahir du dépit. La notice, c'est-à-dire Becque lui-même, a souligné les phrases en italiques. Un Armand qui « ne fait pas l'affaire » de Marguerite et une Marguerite qui meurt « sans contorsions » s'écartent bien des deux célèbres amants malheureux. Mais ce dépit n'est-il toujours pas inspiré par une pièce de Dumas fils ? N'est-ce pas subir une sorte d'influence que de chercher à faire dissemblable ?

(1) Le premier acte de cette comédie a été écrit sous le titre *Le Départ*. Becque, un des premiers, mit sur la scène le monde des midinettes. On y dit de l'héroïne : « ... Le seul monde où elle puisse être déplacée, c'est le sien ».

CHAPITRE VII

HENRY BECQUE ET LES ROMANCIERS DE LA DEUXIEME MOITIE DU XIX^e SIECLE

Un amateur de romans. *Une bonne affaire* d'Hector Malot et *Michel Pauper*. Les personnages de Flaubert sont des familiers pour Becque. Il s'agit encore d'une parenté. M. Bernardin et Lieuvain. Clotilde du Mesnil et Emma Bovary. Deux maris confiants : Du Mesnil et Charles Bovary. — Les éloges de Becque pour *Fromont jeune et Risler aîné*. L'amant de Sidonie, Risler, et celui de Clotilde ont des traits communs. Les jeunes ouvrières du romancier sont des sœurs aînées de celles du dramaturge. — Becque « éreinte » et raille les Goncourt. Un paradoxe amusant : Germinie Lacerteux inspire à Becque de créer un personnage des *Polichinelles*, Virginie Lacerteux. — La tragédie de l'ouvrier Pauper précède l'*Assommoir* de Zola. Becque attaque le naturalisme, notamment son chef. Une inconséquence : l'estime pour Zola. L'influence de Zola s'est exercée sur ses chroniques et non sur son théâtre.

Sans compter les pièces que Becque a vues et dont il a donné l'analyse dans ses chroniques, on est émerveillé de la quantité de livres qu'il a connus, lus ou présentés au public. Dans sa jeunesse, disait-il, il vivait avec des poètes; plus tard, il a vécu, le soir, avec les auteurs dramatiques et dans la journée avec d'autres écrivains. Quand il ne créait pas, l'existence de cet homme de théâtre et de lettres était faite de spectacles, de lectures et de causeries littéraires. Le roman ne l'a pas moins

intéressé que la comédie et la critique. Il n'en a jamais écrit, mais il a aimé à en lire : depuis l'auteur de *Gil Blas*, en passant par Stendhal (1), jusqu'aux romanciers les plus modernes, tous l'ont passionné. Un de ses amis qui allait le voir chez lui écrivait à l'occasion de sa mort : « Il se levait très tard et on le surprenait souvent dans son lit en train de lire quelque roman nouveau, car il s'intéressait passionnément à la production moderne » (2). Il n'est donc pas étonnant que quelques rapprochements entre les romanciers et Becque s'imposent à notre attention.

Dans un roman d'Hector Malot, *Une bonne affaire*, nous avons trouvé des figures et des scènes semblables à celles de *Michel Pauper*. Il y a d'abord un vieux savant-inventeur qui, comme Vonder-Holweck, se ruine en cherchant à dompter et à captiver la chaleur du soleil et qui subit toutes les souffrances connues dans le martyrologe des passionnés de la science; il y a ensuite M. Charlard, un manieur d'affaires et d'argent qui imite aussi Mercadet et finit par se suicider — comme M. de la Roseraie — pour éviter le déshonneur (3); ce dernier a une fille, gâtée par la richesse, ambitieuse, pleine d'orgueil, avec les manières d'une amazone, faite pour vivre dans l'aisance, une sœur d'Hélène de la Roseraie; Pas-

(1) *Querelles Littéraires*, pages 89 et 143.

(2) *La Presse*, 14 mai 1899.

(3) Dans une lettre, il explique sa conduite toute pareille à celle de M. de la Roseraie : « Il y a dans mes écritures des irrégularités qui me seront imputées à crime : avec le succès, ces irrégularités étaient parfaitement justifiables; dans la ruine, elles auront un caractère coupable que je serais incapable de défendre. Voilà ce qui me tue : ruiné, déshonoré, je ne puis survivre à cette double catastrophe; j'avais mis ma vie dans la fortune et dans l'honneur; les deux me manquent, il faut mourir ».

cal Cerrulas, un jeune chercheur de nouveaux procédés chimiques, qui veut percer et faire fortune pour pouvoir épouser Mlle Laure Charlard, fait pendant à Michel Pauper. Comme Pauper, le jeune héros de Malot est entreprenant, brave, honnête et courageux. Il dirige une usine. Ses ouvriers l'aiment comme ceux de Pauper aiment leur patron. On se rappelle la touchante manifestation où les ouvriers apportaient leurs témoignages d'affection au bon et courageux chef devenu leur maître (1). Pascal est adoré de la même façon par son personnel; au moment où il est contraint de fermer son usine et où il paye ses ouvriers en leur annonçant sa ruine, ceux-ci offrent de lui rendre leur salaire de la semaine si cela peut lui servir (2). Il y a, en outre, absolument comme dans la pièce de Becque, un incendie où Pascal fait preuve d'un sang-froid et d'un courage pareils à ceux qui valurent à Pauper une recrudescence de sympathie.

Deux scènes surtout se correspondent étonnamment. Dans le roman, Pascal, pauvre de fortune mais riche de sa volonté et d'une découverte à exploiter, aime la fine et jolie fille de l'homme d'affaires; dans le drame, Pauper, également sans

(1) Voir le chapitre *Le Monde du théâtre d'Henry Becque*.

(2) « Cependant les ouvriers ne quittèrent point la cour, chacun causait avec animation; au bout de cinq minutes, Lemarrois [un des ouvriers, payé par les concurrents, et repenti ensuite, un peu comme le Lapointe de *Michel Pauper*] entra dans le bureau avec deux ouvriers.

— Patron, dit-il, je suis chargé de la part de tout le monde de vous faire savoir que, si la paye d'aujourd'hui pouvait vous servir à quelque chose, on serait content de vous la rendre.

— On attendrait, dit l'un des ouvriers.

— Et sans se plaindre, dit l'autre... »

fortune mais fort de son bel avenir, aime la superbe Hélène de la Roseraie. Sans être aimés des jeunes filles, les deux prétendants les demandent à leurs pères dans une conversation qui roule d'abord sur les affaires. Tous les deux, conscients des disproportions entre leurs rêves et les réalités, invoquent leur fortune future, leur brillante situation qui ne tarderont pas à se réaliser. Dans les deux œuvres, la scène décrit l'hésitation que les demandeurs mettent à livrer leurs secrets sentimentaux ainsi que la surprise des pères. Chez Malot, Pascal Cerrulas démontre à M. Charlard la possibilité qu'il a de gagner des millions. « Si cela se réalise, me trouverez-vous indigne?... », dit-il sans oser achever. « Indigne de quoi ? », demande le père. « Indigne de prétendre à la main de Mademoiselle Laure », répond l'autre. « Vous... Laure, ah ! mon cher ! », s'écrie celui-là, suffoqué. « Mademoiselle Laure n'a rien à voir dans tout ceci... », ajoute-t-il. Chez Becque, le dialogue est presque pareil. Michel : « Si vous avez besoin quelquefois d'un camarade, bien portant, pas trop bête, la tête près du bonnet, c'est vrai, mais qui en vaut quatre comme lui à la besogne..., je vous la demanderais bien en mariage ». De la Roseraie est tout surpris : « Quoi ? Ma fille ? », et, lorsque Pauper lui propose de lui donner sa découverte, il lui répond, on s'en souvient, comme le père d'*Une bonne affaire* : « Non, mon cher M. Pauper, Mlle de la Roseraie ne contracte pas dans les marchés que signe son père ». Mais les deux pères n'ôtent pas tout espoir aux jeunes ambitieux, qui finissent par recevoir des réponses encourageantes; l'un dit : « ...Je n'ai pas de réponse à vous faire aujourd'hui; gagnez votre million, ga-

gnez en deux, nous causerons; alors il en sera temps »; et l'autre : « Venez nous voir, en ami, vous plairez à ma femme qui aime les natures droites et courageuses; faites votre cour à ma fille, je vous y autorise... » Enfin, il y a encore un parallèle intéressant à tirer : Pascal Cerrulas et Michel Pauper épousent leur bien-aimée lorsqu'elle tombe dans la misère après le suicide du père.

Y a-t-il là une influence du romancier populaire sur l'œuvre de Becque ? Hector Malot était très lu vers 1865. Si non continuateur, fécond successeur et quelquefois très habile imitateur de Balzac, il mit dans ses romans le monde moyen de la fin de l'Empire, dont il raconta la vie simplement, sans effort, dosant à mesures égales la sensibilité et la peinture « objective », mêlant le triste au radieux et le vilain au noble, décrivant les efforts des travailleurs avec sympathie, les douleurs des opprimés avec pitié et la méchanceté des exploiters avec indignation. Son œuvre, malgré une monotonie souvent assez plate, avait quelque chose de très attachant. Lorsque, en 1865, parut la troisième partie des *Victimes de l'amour* (le titre collectif de trois œuvres était dans la tradition balzacienne), Taine consacra à Malot dans le *Journal des Débats* un article plein d'éloges, où il écrivait que ses romans « sont excellents de toutes parts, et, si l'on excepte *Madame Bovary*, égaux aux meilleures œuvres de fiction qui aient paru depuis dix ans ». Il racontait dans cet article une anecdote qu'on peut, sans aucune duperie, prendre pour authentique. Très fatigué, Taine rentrait un jour pour se reposer chez un ami qui se trouva absent. En attendant, il ouvrit

un livre qui était sur la cheminée. Il en lut environ la moitié en oubliant de s'asseoir. Quand son ami rentra, il y avait une heure et demie qu'il était debout. Ce livre qui le passionnait à ce point était un roman de Malot. A en juger d'après de semblables témoignages (1) et d'après les multiples éditions, les romans de Malot étaient dans toutes les mains à l'époque où Becque écrivait son *Michel Pauper*. Comme tout le monde, celui-ci a dû les lire. Tout porte donc à conclure que, pour certaines parties de son drame, il s'était inspiré d'*Une bonne affaire*. Et, cependant, il n'en est, paraît-il, rien.

Nous avons vu que Becque avait trouvé le modèle pour quelques traits de ses inventeurs dans Balzac. Malot, qui se rattache non seulement à Stendhal, qu'il cite dans ses romans, mais aussi et surtout à Balzac, — avait puisé à la même source que l'auteur de *Michel Pauper*; de là un certain nombre de ressemblances. Puis, Becque a pris ses personnages dans les mêmes réalités que Malot. Ensuite, *Une bonne affaire* se passe à la même époque que *Michel Pauper*. Les analogies que nous avons constatées plus haut ne sont que des rencontres inévitables entre deux auteurs écrivant à peu près en même temps.

Nous devrions peut-être dire « en même temps » sans aucune réserve. La bibliographie critique des romans d'Hector Malot n'existe pas. Nous ne savons pas si *Une bonne affaire* n'a pas été publiée comme feuilleton dans quelque journal, comme Malot avait l'habitude de le faire quelquefois. Si-

(1) Dans le *Gaulois* du 19 juin 1870, Francisque Sarcey avouait qu'il avait lu un roman de Malot « avec la curiosité la plus vive ».

non, nous pouvons affirmer que le roman parut en brochure la même année que le drame de Becque. Le *Journal de la Librairie* le note le 3 septembre 1870 (1). Les journaux en parlent comme d'un nouveau roman dès le 17 juin 1870, qui est aussi la date de la première représentation de *Michel Pauper*.

En tout cas, la rencontre est curieuse, et elle nous a paru digne d'être constatée.

Becque avait pour Gustave Flaubert une grande estime; ses personnages lui apparaissaient comme des types, des êtres connus, classés, dont les mots et les caractères étaient passés dans l'usage autant que des proverbes. En 1884, dans sa fameuse chronique contre la crémation, en prétendant que celle-ci n'avait pour elle que quelques fanfarons, il formulait vigoureusement la question par une exclamation empruntée au pharmacien de Flaubert : « C'est un goût d'artiste, comme disait Homais des négresses » (2). Un an après, dans la *Parisienne*, Becque témoigna de la même familiarité avec le monde de *Madame Bovary*. Après une scène où le bon Du Mesnil, piteusement découragé, est remonté par la reconfortante humeur de sa femme,

(1) « *Une bonne affaire*, par Hector Malot. In-18 jésus, 377 pages. Clichy, imprimerie Loignon et Cie, Paris, librairie Michel Lévy, frères. Librairie nouvelle, 3 francs. Bibliothèque contemporaine ».

(2) Homais le disait dans un entretien avec Léon; en se délectant, il exposait ses théories sur les femmes et, se lançant dans des classifications ethnographiques, il montrait que l'Allemande était vaporeuse, la Française libertine, l'Italienne passionnée. « Et les négresses ? » demanda Léon. « C'est un goût d'artiste », répondit l'apothicaire. — Dans *Les Employés* de Balzac, Mme Rabourdin dit : « ... C'est une conséquence de mon goût d'artiste », mais Becque indique bien qu'il s'agit de Homais.

celle-ci, après sa sortie, résumait le caractère de ce mari maladroit en un seul mot : « Bovary! » (1). On ne se sert pas autrement des signes alphabétiques ou des mesures usuelles.

Comme tout à l'heure, dans le parallèle Molière-Becque, il s'agit encore d'une parenté et non d'une influence. Le romancier et le dramaturge ont travaillé sur la même matière; la bourgeoisie et l'humanité moyenne ont servi de champ à l'observation des deux créateurs. Le plus jeune a rencontré son aîné; certaines scènes de l'*Enfant Prodigue*, par exemple, et de la *Parisienne* font penser à des pages de *Madame Bovary*. On se rappelle le discours de M. Bernardin; son ton prudhommesque égale celui que Flaubert prêta au conseiller Lieuvain parlant aux Comices à Yonville pour louer « ce roi bien aimé à qui aucune branche de la prospérité publique ou particulière n'est indifférente, et qui dirige à la fois d'une main si ferme et si sage le char de l'Etat parmi les périls incessants d'une mer orageuse... » M. Bernardin a tonné contre les péroreurs des clubs et contre les maximes néfastes suscitant la haine civile, comme l'a fait l'orateur de Flaubert : « Le temps n'est plus, messieurs, où la discorde civile ensanglantait nos places publiques... où les maximes les plus subversives sapaient audacieusement les bases... » — Le « superbe guerrier » de *Michel Pauper* a quelque chose de Rodolphe Boulanger par qui Emma Bovary a voulu se faire enlever. — Le titre des *Corbeaux*, inspiré par une image courante et surtout par certaines phrases de Balzac, se retrouve quelque peu aussi dans la comparaison que M. Homais faisait entre les pré-

(1) Acte II, scène VIII.

tres et les oiseaux annonçant le sinistre (1). — Clotilde Du Mesnil diffère, sur plus d'un point, d'Emma Bovary. On peut cependant rapprocher leur désir de ne pas faire du mal à leur mari. Clotilde, on s'en souvient, reproche à Lafont de ne pas aimer assez son mari; Emma a fait prêter serment à son amant de ne pas tuer le sien. Quelquefois les deux femmes doublement adultères ont le même langage. « N'ai-je pas *ma maison à tenir*, mon mari à soigner, mille choses enfin, *bien des devoirs qui passent auparavant !* » dit Emma au sujet de son amusement. Sa sœur cadette tient pareil propos : « Vous devez vous dire que je ne suis pas libre, que j'ai *une maison à conduire* et des relations à conserver; *la bagatelle ne vient qu'après* ». — Un trait commun à Charles Bovary et à Adolphe Du Mesnil lie les deux maris de Flaubert et de Becque; ils ont une confiance inébranlable dans leur femme. Rappelez-vous l'empressement avec lequel Charles Bovary accepte la proposition de Rodolphe Boulanger de faire de l'équitation avec sa femme; et la candeur avec laquelle il mord aux abricots envoyés par l'amant d'Emma; rappelez-vous la scène des violettes, où il humait les fleurs que sa femme lui avait dit achetées par elle cependant qu'elles venaient de son amant; et les remerciements dont il comblait Emma lorsqu'elle voulait s'embarquer sur l'*Hirondelle* pour aller à Rouen consulter le notaire, M. Léon (qu'il ne supposait pas être le deuxième amant); et la phrase admirablement naïve : « Comme ma pauvre femme aurait été

(1) « Homais, écrit Flaubert, comme il le devait à ses principes, compara les prêtres à des corbeaux qu'attire l'odeur des morts ».

heureuse ! » qu'il ajoute aux félicitations adressées à Mme Dupuis à l'occasion du mariage de son fils M. Léon après la mort d'Emma. Et pensez alors à Du Mesnil qui protestait quand sa femme traitait Lafont (l'amant) d'étranger, qui voulait remercier le jeune Simpson (le deuxième amant) pour les services que celui-ci lui avait rendus, qui s'en allait au « dîner des économistes » sans savoir que sa femme l'y poussait pour pouvoir être libre elle-même.

La parenté nous paraît incontestable, d'après là seule similitude de ces faits matériels, même sans tenir compte de la philosophie, de l'esprit et des procédés des deux auteurs qui se prêteraient aisément à des rapprochements.

C'est surtout par le théâtre que Becque connut Daudet, notamment lorsque le Vaudeville joua son drame émouvant *Fromont jeune et Risler aîné*, tiré du roman du même nom. Chroniqueur théâtral du *Peuple* à cette époque, Becque en donna un compte-rendu où il se laissait aller à l'émotion qui gagna les spectateurs de la première représentation et où il en décrivait les scènes touchantes avec une sorte de lyrisme bien rare dans ses analyses. Il regrettait de ne pouvoir, faute de place, raconter longuement et apprécier avec soin l'œuvre de Daudet, mais il engageait ses lecteurs à l'aller voir.

A ce moment, Becque avait quarante ans et, comme Molière, il avait une mauvaise opinion des femmes. Il l'expliquait lui-même dans ce passage : « Il paraît, lorsqu'on a beaucoup fréquenté et beaucoup observé les femmes, qu'on ne prend pas d'elles une opinion bien avantageuse. C'est probablement que nous ne fréquentons pas toujours

et que nous n'observons pas assez les meilleures » (1). Mais il était indulgent pour leurs fautes et il disait qu'on pourrait les plaindre de manquer de moralité et de principes. Ce qu'il ne leur pardonnait pas, c'est de ne pas avoir de cœur. Il était avec Daudet contre Sidonie Risler qui perdait son mari en ruinant son amant.

Dans le récit que Becque fit de la vie menée par cette femme sensuelle et ambitieuse avec vanité, il y a un passage qui concerne la première partie du drame :

L'aisance, le bien-être, les satisfactions d'une vie honorable ne sauraient lui suffire. Elle a un mari, il lui faut un amant; Fromont est là, sous sa main, ce sera lui.

Nous voyons alors Sydonie, satisfaite et triomphante, partagée entre deux hommes qu'elle subjugué également : l'un, le mari, soumis et aveugle; l'autre, l'amant, borné et dompté.

Cette situation serait bien périlleuse pour une autre que pour elle. Sydonie la sauve par son audace même; l'audace, en pareil cas, c'est la prudence.

Toute la *Parisienne* est là, c'est-à-dire son argument entier. Mais qu'on ne s'y méprenne pas ! Ce récit correspond plus à une idée arrêtée de Becque qu'à la pièce de Daudet; le chroniqueur tire le sujet vers sa propre pièce, déjà conçue à cette époque (2). Un proverbe slave dit : « Grand'mère ne raconte pas le rêve comme elle l'a fait mais comme il lui plaît le mieux ». C'est le cas de ce compte-rendu. C'est en partie, à cause d'une observation pareille à la sienne que Becque loue avec tant de chaleur l'œuvre du poète romancier;

(1) Molière et « *l'Ecole des femmes* », page 13.

(2) *La Navette* en est une preuve, n'étant, dans certaines parties, qu'une esquisse de la psychologie féminine qui sera pleinement développée et appliquée à un milieu moins vulgaire dans la *Parisienne*.

il y a retrouvé sa propre expérience, la conception de la femme adultère qu'il avait lui-même.

Ces réserves faites, voici quelques autres ressemblances entre les personnages de la *Parisienne* et ceux de *Fromont jeune et Risler aîné* (1). Dix ans avant Lafont, l'amant d'Alphonse Daudet se tracasse plus que le mari; c'est lui qui est inquiet pour la femme aimée, c'est lui qui veille sur ses sentiments, sur son honnêteté même, c'est lui qui est plus assidu, plus jaloux, plus exigeant que le mari; dans le ménage, il le remplace en tout. « C'était lui le vrai mari, le maître de la maison », écrit Daudet. Et un peu plus loin : « Georges, très jaloux, courait à Asnières dans l'après-midi, négligeait tout et déjà commençait à trouver que Risler [le mari] ne surveillait pas assez sa femme... » — Sidonie (2) Risler est jeune, élégante, « Parisienne ». Elle use des mêmes moyens que Clotilde. Elle demande à son amant « d'aller passer quinze jours à Savigny [une ferme éloignée de Paris] », comme cette dernière demandera à Lafont : « Allez faire un petit voyage. Oui, faites un petit voyage. Absentez-vous... » (Acte II, scène V). Dans la tête de Sidonie tout était bien arrangé. Daudet disait « qu'elle raisonnait froidement le vice » et il ajoutait : « *Elle avait l'existence qu'il lui fallait*, tout le bonheur qu'elle pouvait atteindre. Son amour pour Georges n'avait rien d'enflammant ni de romanesque. *Il était pour elle comme un second mari...* ». Dix ans plus tard la Clotilde de Becque, calme dans sa passion, prudente à effrayer, dira : « J'avais ce qu'il me fallait, un ami

(1) Nous examinons le roman qui parut en 1874 et dont fut tiré le drame deux ans après.

(2) A. Daudet écrit : Sidonie; Becque : Sydonie.

excellent, un second mari autant dire... ». — Risler, le mari, est d'une « inépuisable crédulité » qui « acceptait tranquillement tous les mensonges... » Et nous avons vu que Du Mesnil était « d'une ignorance sublime » des folies de sa femme, et que sa confiance était bernée facilement par plus d'un mensonge.

Il serait superflu d'insister sur les nombreuses différences qui existent entre les deux œuvres : les procédés du lyrisme d'un côté et l'impassibilité de l'autre; l'intrigue se complique chez Daudet et reste nulle chez Becque; d'autres personnages entourent le trio de *Fromont jeune et Risler aîné*, tandis que celui de la *Parisienne* est toujours seul; Sidonie est une ex-ouvrière, Clotilde est née bourgeoise; celle-là se soucie peu de ce qui arrivera à son mari, celle-ci subordonne tout à la paix du sien etc, etc.

Une fois encore, Becque se rencontra avec Daudet. Dans le même roman, une description évoque les ateliers parisiens où les jeunes ouvrières, chétives mais bruyantes et animées, passent leur vie à un dur travail, en parlant des parties de plaisir, en se racontant les nouvelles : « Avez-vous vu cette robe en gros grain blanc ?... En voilà une qui a de la chance !... »; en rêvant à des temps meilleurs : « Voyons, Malvina, si tu étais riche, qu'est-ce que tu ferais?... Moi, j'habiterais aux Champs-Élysées... »; obligées quelquefois (à la demande de quelque Mlle Le Mire) de veiller pour finir les commandes pressées. « Sous la lueur du gaz, décrivait Daudet, ces Parisiennes pâles, triant des perles blanches comme elles, d'un blanc maladif et mat, faisaient peine à voir. C'était le même éclat factice, la même fragilité de bijoux

faux ». Dans son *Départ*, Bceque peignit ce même monde et avec autant d'amour et de compassion.

Becque a été dur pour les Goncourt, dont le cadet a été en quelque sorte son condisciple au Lycée Condorcet. (1) Il n'éprouvait aucune compassion pour leur échec au théâtre. Pour parler le langage de l'époque, il les *éreinait* sans pitié : « Les Goncourt, écrivait-il, étaient alors [au moment où ils écrivirent *Henriette Maréchal*] des inconnus qui avaient plus de prétentions que de talent. Ils s'escrimaient de droite et de gauche, tentaient tous les genres et crevaient de rage sur le chef-d'œuvre qui ne vient pas » (2). Becque voyait dans *Henriette Maréchal* une pièce « bien médiocre », une « panade » (3). D'après un article publié au *Matin* du 21 juin 1884, où il appelait *Chérie* « une étude agréable et distinguée qu'Octave Feuillet aurait pu signer en en retranchant quelques mots », on aurait pu croire qu'il s'attaquait surtout à Edmond de Goncourt. La vérité est qu'il malmenait les deux frères. Sarcey seul a été raillé par lui plus brutalement que les deux romanciers naturalistes dans une interview-mystification publiée en 1884. Le « Feuilleton du *Temps* du 8 août 1667 », où Becque prit à partie le système du populaire critique, restera sans doute comme un modèle de parodie railleuse et d'un persiflage qui tue; l'interview imaginée d'Edmond de Goncourt, pour être de date anté-

(1) Jules de Goncourt a été inscrit aux registres du Lycée Condorcet en 1847-48 dans la classe du professeur Durand.

(2) *Souvenirs*, page 133.

(3) *Ibidem*, p. 224.

(4) *Le Matin*, 25 avril 1884.

rieure, n'est pas moins spirituelle ni mordante. L'invention du naturalisme, l'usage des préfaces et des manifestes, les mémoires destinées à être publiées vingt ans après la mort de leur auteur, l'emploi des fiches, la théorie du « document humain », le japonisme et la « modernité » passent par les armes tranchantes du malin reporter qui fait dire à Goncourt une courte série de formules ridiculisant sa manière à lui et à son frère. Le style seul était épargné. Becque se réservait pour plus tard, lorsqu'il écrira son *Frisson*, le plaisir de plaisanter la nervosité qui caractérise les expressions de Goncourt :

Et puis il faut compter avec nos modernistes,
Fins, subtils, nuancés, raffinés, aiguisés,
Qui ne feront jamais un métier de copiste,
Et veulent que les mots aussi soient névrosés.

Le passage où il y a le plus de verve dans ce morceau de prose est celui où Becque se moque de l'influence que *Germinie Lacerteux* a exercée sur le mouvement littéraire des années 1870 :

LE REPORTER. — Dites-moi, je vous prie, de vos ouvrages, celui que vous tenez sûrement pour immortel.

M. DE GONCOURT. — Le livre-type ?

LE REPORTER. — Le livre-type.

M. DE GONCOURT. — *Germinie Lacerteux*. J'appelle *Germinie Lacerteux* le livre-type, parce qu'il a servi de modèle à tout ce qui a été fabriqué depuis sous le nom de réalisme, de naturalisme, et cætera. Comprenez-moi bien. Je ne songe pas une minute à embêter Flaubert, ou Zola, ou Daudet, avec mon livre-type, non. Mais lorsqu'on est l'auteur du livre-type et que personne n'a l'air de s'en apercevoir, il est assez naturel qu'on en fasse la déclaration soi-même.

L'assaut paraît être dirigé aussi bien contre les Goncourt que contre le naturalisme même; en tout

cas si, après cette constatation, on abandonnait l'idée de rapprocher les pièces de Becque et les romans de ces derniers, on se priverait d'un paradoxe amusant.

Il ne faut pas aller chercher l'influence des Goncourt sur Becque dans l'évocation du monde de la Salpêtrière qui se trouve dans *Michel Pauper* aussi bien que dans *Germinie Lacerteux* (1). Il ne faudrait pas insister non plus sur la possibilité que l'idée de mettre sur la scène la vie des concierges lui ait été inspirée par le conseil que Pommageot des *Hommes de Lettres* suggérait dans son fameux programme : « Je pense que Hugo et les autres ont fait reculer le roman, le véritable roman, le roman de Rétif de la Bretonne, oui, je pense qu'il faut se relever les manches et fouiller dans la loge des portiers... ». Mais, dans une scène des *Polichinelles*, nous trouvons une piste susceptible de nous conduire à un rapprochement entre les trois auteurs.

Le banquier Tavernier reçoit une femme qui réclame ses actions. L'anarchiste Cretet les lui avait volées et mises en gage dans la banque de Tavernier, qui, à son tour, en a fait un usage illégal. Inquiété par Cretet, le financier tâche de persuader à la femme volée qu'elle doit accepter d'autres actions en remplacement de celles qui ont disparu; en même temps, il essaie de lui extor-

(1) Chez Becque, Pauper traite un vieil inventeur de chevalier de la Salpêtrière. Les Goncourt écrivent au sujet de leur héroïne : « Par moments, elle avait derrière elle, l'ombre d'une femme de la Salpêtrière ». Le fameux hôpital est dans la littérature depuis Regnard (Acte III, scène VIII) :

CRISPIN

Ne faites point la fière;

On peut aussi vous mettre à la Salpêtrière.

quer un écrit établissant le vol. Voici le dialogue entre le banquier et la demanderesse :

TAVERNIER. — Asseyez-vous là, maintenant, et écrivez tout ce que je vais vous dire.

VIRGINIE. — Tout ce que vous voudrez, tout.

TAVERNIER. — « Je, soussignée... » Comment vous appelez-vous ?

VIRGINIE. — Virginie Lacerteux.

TAVERNIER. — Lacerteux ! Je connais ce nom-là. Il y a une autre femme...

VIRGINIE. — C'est ma sœur...

Le cas est singulier. Becque s'est approprié le nom du fameux personnage qu'ont créé les Goncourt, et il en fait une sœur. Il y a plus. Virginie Lacerteux est une véritable sœur de Germinie Lacerteux. Elle a le même trait essentiel de caractère. (D'après la loi de l'hérédité il n'en pouvait pas être autrement !). Elle travaille pour son amant; elle trouve tout naturel que celui-ci lui prenne ses obligations. « Une femme est toujours fière, dit-elle, quand elle a fait des économies et que l'homme qu'elle aime les lui demande ». Ce sont à peu près les mêmes paroles que Germinie Lacerteux adresse à Jupillon en lui donnant la quittance du loyer qu'elle avait réglé pour six mois : « Voilà mes quatre sous de la caisse d'épargne finis du coup... Ah, tiens, laisse-moi m'asseoir... T'as l'air si content... Ça me fait un effet... Ça me retourne... » L'anarchiste Cretet même a quelque chose de Médéric Gautruche, le deuxième amant de Germinie; celui-là est éloquent, la parole de celui-ci « abondait et jaillissait en mots trouvés, en images cocasses ». Les deux amants agissent mal avec leur Lacerteux respective. On se rappelle combien l'amante maltraitée de Gau-

truche était attachée à son méchant homme, et combien de fois elle le revoyait après les cruelles et humiliantes peines qu'il lui infligeait. Malade des sens, elle perdait tout son amour-propre et allait se livrer bestialement à la perversité sexuelle. Moins naturaliste, la Lacerteux de Becque, secouée de sanglots et en pleurs (1), confesse la faiblesse et la maladie de ses sens :

Je sais bien ce que vous pensez. Vous croyez que j'aime encore M. Cretet. Je n'aime plus M. Cretet. Il a mal agi avec moi. Il ne devait pas prendre mes obligations, il devait me les demander... Je n'aime plus M. Cretet. Je le reverrai peut-être, c'est possible, parce que la nature ne se commande pas. Mais ce ne sera plus de l'amour, ce sera l'erreur des sens, ce sera du vice; mais ça ne sera plus de l'amour.

N'avez-vous pas l'impression que, par ces deux personnages secondaires de sa pièce, Becque donnait un raccourci de *Germinie Lacerteux*, et que, tout en raillant, il commentait, approuvait, consacrait même le « document humain » des Goncourt ?

Certes, il y a des parties naturalistes dans *Michel Pauper*. L'ivrognerie de l'ouvrier intelligent trompé dans son rêve d'amour est par certains aspects à la manière de Zola. Cependant, l'*Assommoir* est de quelques années postérieur au drame de Becque. S'il y avait de l'influence, ce serait Becque qui l'aurait exercée sur Zola ! Dans les autres pièces de notre auteur, on trouvera du réalisme; mais on aurait peine à découvrir les idées ou les procédés naturalistes. Le rapprochement entre Becque et Zola ne paraît point s'imposer.

(1) « Elle pleure abondamment », dit l'indication de Becque. *Les Polichinelles*, édition 1910, page 29.

Tout de même, il est curieux de constater que la pensée de Becque a subi quelque choc des théories que Zola, plus jeune que lui, développait vers 1880-1890.

Comme pour les Goncourt, Becque n'a pas épargné le chef des naturalistes : il a eu du dédain pour son *Bouton de rose*, il a crié violemment l'impuissance de Zola à réussir au théâtre; son plaisir était de le traiter de scatologue et d'insister sur sa « verve scatologique » (1). Dans une chronique publiée par le *Matin* du 21 juin 1884 et intitulée « Zut au berger », il attaquait avec véhémence l'école naturaliste, qu'il appelait « parti de littérateurs ». Becque leur reprochait de ne rien aimer, ni la Chambre, ni le Musée, ni l'Opéra, ni la sculpture. « La peinture commence pour eux avec Manet, écrit-il, et encore Manet n'est-il qu'un précurseur; ils attendent la patte énorme qui reproduira sur la toile l'accouchement de *Pot-Bouille* et les hallucinations de *Chérie* ». Becque dirigeait en même temps l'attaque contre les articles qui prétendaient que la littérature était opprimée par la politique; il désapprouvait la campagne menée en faveur de la réclame littéraire contre le vacarme politique qui, soi-disant, couvrait toutes les autres voix. Il s'en prenait à Zola d'avoir été l'instigateur de cette campagne : « C'est M. Zola le premier qui a réclamé un jour du silence, le grand silence de l'Empire » (2). Et il s'efforçait de prouver que la politique n'était pas aussi bruyante et que les littérateurs avaient leur large part dans la vie de

(1) *Souvenirs*, pages 116 et 135.

(2) Dans son article « L'encre et le sang », *Une Campagne 1880-81*.

la France. « Est-ce que M. Zola n'est pas célèbre et admiré comme il le mérite ? » demandait-il sur un ton de protestation.

Toutefois, à certains moments, Becque témoigna beaucoup d'estime à l'égard de Zola et de son œuvre. Quinze jours seulement après la chronique dont nous venons de parler, dans le même journal, il écrivit que Zola ne serait à sa place qu'à l'Académie Française (1). Deux mois plus tard, il reprenait cette candidature de Zola à l'Académie (2). En même temps, pour choisir un orateur qui ferait l'éloge de Balzac, il hésitait seulement entre Taine et Zola. Plus tard, en 1888, il protesta contre la censure qui entravait le succès de *Germinal* (3).

Une fois de plus nous surprenons l'inconstance des opinions que Becque avait sur ses contemporains. Le cas du rapprochement Becque-Labiche et Becque-Dumas se répète. Cette fois-ci, seulement, l'influence de cet auteur raillé et estimé à la fois ne s'est pas exercée sur le théâtre de Becque; des traces s'en trouvent, quoique peu nombreuses, dans ses chroniques.

A propos du projet de loi sur le divorce que M.

(1) « Je ne veux pas dire, je ne veux pas dire du tout, qu'en regardant de côté et d'autre on ne trouverait plus d'hommes tels qu'il les faut pour entrer à l'Académie, et parmi les écrivains seulement, il y a Zola, il y a Daudet et Halévy, Edouard Thierry et Weiss, qui ne seraient là qu'à leur place ». (*Le Matin*, 5 juillet 1884).

(2) « L'Académie devient difficile, elle pense que ses cadres littéraires sont remplis pour bien longtemps, et on a beau lui opposer tant de noms qui ne jureraient pas trop avec les siens : Leconte de Lisle, Lacroix, Bornier, Banville, Soulayr, Manuel, Zola, Daudet, Meilhac, Gondinet, Halévy, Edouard Thierry, Weiss, elle est décidée à les reculer, sinon à les exclure ». (*Le Matin*, 28 septembre 1884).

(3) *Le Figaro*, 7 novembre 1888.

Alfred Naquet proposait à la Chambre, Zola, dans un article intitulé *Le Divorce et la littérature*, se montrait très passionné du problème qui était à l'ordre du jour et examinait les conséquences que cette réforme aurait pour le théâtre. Il voyait tout un répertoire détruit, tant de comédies perdant leur intérêt et mille anciennes pièces devenant incompréhensibles pour le public qui vivra dans l'ère du divorce. « Les spectateurs futurs, écrit-il, devront faire un effort pour comprendre. A quoi bon toutes ces complications, diront-ils, puisqu'il est si facile de se quitter ? » Becque, en parlant des pièces qui étudiaient l'adultère, transcrivait presque les mots de Zola : « Le public, si on lui en donnait encore le spectacle, ne pourrait plus y voir qu'un jeu d'esprit démodé et inutile; à quoi bon, s'écrierait-il, avec le divorce ? » Dans le même article, un peu plus loin, Zola déclare : « Il y aura deux répertoires : le répertoire avant le divorce, et le répertoire après le divorce; et le premier ne sera plus guère qu'un musée dramatique, où l'on ira voir des mœurs anciennes comme on va voir des bijoux historiques au Louvre ». Variant l'ordre, Becque écrit : « Nous allons avoir le théâtre d'*Après le divorce*, et il aura sa place d'armes, ses munitions, ses trucs même, comme le théâtre d'*Avant le divorce* avait les siens ». Si on voulait expliquer cette ressemblance par l'identité du sujet dont les deux chroniques s'occupent, comment expliquer que dans toutes les deux se trouvent encore deux phrases semblables et qui ne dépendent point du thème en question ? Les voici. Pour conclure, Zola écrivait : « Je conclurai, en établissant que le rôle véritable du grand écrivain n'est pas de plaider

des causes sociales; son rôle est d'étudier l'humanité et de la peindre ». Becque concluait pareillement, ou plutôt en partant de la phrase de Zola et en la résumant : « Si l'on admet que le vrai théâtre ne précède pas les mœurs, mais qu'il les suit; que la comédie a pour habitude de montrer des vices et des plaies... » — Faut-il ajouter encore que les trois passages viennent, chez Becque aussi bien que chez Zola, dans le même ordre, l'un après l'autre ?

Un peu plus tard encore, dans une chronique intitulée « Les professeurs au théâtre », Becque reprenait les idées que Zola avait émises au *Figaro* en 1880, dans l'article « Notre Ecole Normale ». Ecrite à propos du *Théâtre d'hier*, que M. Parigot avait publié en 1893, la chronique de Becque n'a pas l'aspect d'une étude comme celle de Zola. C'est plutôt une réponse. Mais Becque a utilisé les arguments et les formules que nous trouvons dans « Notre Ecole Normale ». Certes, Becque était à ce moment très mûr et très personnel, aussi l'influence se réduit-elle à une suggestion, à une inspiration. Nous avons de la peine à trouver les phrases qui se correspondent. C'est l'esprit de la chronique de Becque qui, cette fois-ci, fait penser à ce que Zola écrivait. « L'invasion des lettres par les Normaliens, dit Zola, date de la fameuse fournée des Taine, des About, des Sarcey, des Weiss, des Prévost-Paradol. Ils peuplent les lettres, le journalisme, les Chambres, qu'ils émiettent, avec un bruit discret de souris. C'est une armée en marche. Et ils s'entassent par couche, les jeunes sur les vieux, chaque année lâchant ses recrues ». Becque, spécifiant, à son sens, le rôle des professeurs dans la critique dra-

matique, faisait la même remarque au sujet de leur féconde activité : « Je ne sais pas si l'Université formera un jour des auteurs dramatiques; en attendant, et pour tout ce qui concerne le théâtre, c'est bien à elle qu'il faut s'adresser. Grands et petits travaux; éditions, publications, compilations; principes d'esthétique et chroniques courantes, l'Université fournit tout cela et ne fournit guère autre chose. Si le fameux Rollin revenait aujourd'hui, il n'écrit plus son *Traité des études*; il nous donnerait des *Commentaires sur Labiche accompagnés d'un lexique* ». Zola s'acharnait contre trois jeunes Normaliens qui débutaient avec succès vers 1880, contre Gaucher, Ganderax et Reinach. Il leur déniait toute compétence en dehors de leurs études. Selon lui, ils ne savaient rien « du moment où ils posent les pieds sur le pavé des rues ». Becque forçait cette note et caricaturait; il prenait comme exemple Weiss, pour qui Zola disait dans son article qu'il est « resté en tout un professeur de Faculté ». A l'instar de Zola, il le montrait ignorant de la vie, pour pouvoir dire à un plus jeune normalien, M. Parigot, qu'il ne savait rien du moment où il posait les pieds sur le pavé des rues (1). — Becque, dans

(1) Nous avons déjà cité une partie de ce passage. « Weiss, dit Becque, a écrit quelque part : « Je ne passe jamais devant les Variétés sans ressentir le frisson de la vie parisienne. » Pauvre Weiss ! Ce bel et grand esprit était un badaud par moments. Nos professeurs tiennent de leur aîné. Ceux qui sont descendus un jour sur la scène, qui ont examiné les portants et la boîte du souffleur, en gardent un long souvenir. Il parlent bien souvent des *arcanes* qui leur sont connus. Lorsqu'ils se sont rencontrés avec une comédienne, si mince qu'elle soit, et qu'elle leur a ouvert la porte de sa loge, ils rappellent complaisamment ce menu détail et trouvent des mots qui trahissent leur émotion. *Ils ont pénétré dans le sanctuaire*. C'est le frisson de Weiss qui les prend à leur tour ». (*Souvenirs*, page 141).

HENRY BECQUE

Souvenirs
D'UN
auteur dramatique



PARIS
BIBLIOTHÈQUE ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE
31, rue Bonaparte, 31
1895

ÉDITION ÉPUISÉE (1895)

HENRY BECQUE

Théâtre complet

LA NAVETTE
LES HONNÊTES FEMMES
LE DÉPART
ET PIÈCES DIVERSES



PARIS
BIBLIOTHÈQUE ARTISTIQUE ET LITTÉRAIRE
SOCIÉTÉ ANONYME LA PLUME
31, rue Bonaparte, 31
1898

COUVERTURE DU TOME III (1898)

sa chronique, raille les règles, la doctrine, le critérium : « Les professeurs, dit-il, légifèrent et argumentent », tout à fait pareillement à ce qu'écrivait Zola sur les « règles apprises », les « théories » : « Et je vous épargne les arguments, tels que ceux-ci : les règles, la langue immuable, la confusion des genres, etc ».

En parlant de Taine, Zola le citait comme exemple d'un normalien que la « robe du professeur » a « réduit » : « Il a cru la jeter [la robe] au fossé, dans le libre élan de ses premières œuvres; et elle lui est restée collée aux épaules... » Becque s'efforçait de montrer aussi que les professeurs restaient professeurs lorsqu'ils traitaient de matières dramatiques; sa phrase : « On ne change pas d'habit si facilement » rappelle bien la figure précitée de Zola qui faisait coller aux épaules de Taine la robe universitaire. — Les professeurs de Becque ont aussi un sourire, absolument comme ceux de Zola; de plus, si ceux de Zola « pincent la bouche », ceux de Becque « font la petite bouche ». — Enfin, un mot surtout trahit la parenté des deux articles : « N'ont-ils [les professeurs] pas besoin, écrit Becque, d'être avertis, guidés, serinés... » Ce mot *seriner* est très familier à Zola et on le rencontre très fréquemment chez lui. Becque ne l'a jamais employé ailleurs qu'ici. Il l'a pêché, pour cette occasion, dans l'article de Zola qui disait : « Et ils [les professeurs] s'installent carrément dans ce qu'on leur a seriné » (1). — On dirait aussi que la

(1) Dans un article, « *L'Invitée* », Becque, parlant encore des professeurs, empruntait certainement à Zola le mot « la fêrule », dont il ne s'est jamais servi, qui a été cher à ce dernier et qui se trouve aussi dans le même article inspirateur. « Enfin, écrit Becque, et bien que son

phrase de Zola : « Remarquez qu'il ne s'agit pas d'aimer, mais de comprendre » est reprise et développée par Becque : « Il semble que le sort des œuvres de théâtre est de passer par trois générations de professeurs, la première qui ne les comprend pas, la seconde qui les comprend mal, et la dernière enfin qui les comprend autrement ». — A la fin, Becque emprunte à Zola la classification des écrivains, notamment des critiques littéraires et dramatiques, en professeurs et en artistes. Comme lui, il prétend que l'esprit pédagogique empêche les premiers de comprendre les créateurs.

Une antipathie littéraire lie encore davantage ces deux auteurs : Zola n'a point aimé Sarcey, et Becque ne pouvait le souffrir. Lorsque Léon Hennique fit jouer, à l'Odéon, son *Amour*, Sarcey critiquait la pièce en prédisant qu'elle ne ferait point d'argent, ce qui souleva une question de principe : la critique a-t-elle le droit de tuer ainsi une œuvre dramatique ? Zola se mit du côté des auteurs ; il écrivit, le 10 mars 1890, à Henri Bauër, chroniqueur de l'*Echo de Paris*, une lettre pour protester contre la manière de Sarcey :

Mon vieil ami Hennique m'arrive fort ému d'un article de Sarcey sur son drame, et il désire vous intéresser à sa querelle. La thèse qu'il soutient dans une réponse dont il vous donnera connaissance, m'a préoccupé souvent moi-même ; et je crois, comme lui, que certains critiques font un très louche métier en étant si durs aux jeunes écrivains de talent, et en leur barrant tout succès par l'abus de l'autorité qu'ils ont

passage dans l'Université ait été fort insignifiant, Sarcey se vante très justement d'avoir été professeur. Nous lui avons toujours vu, avec les talents indépendants, cette attitude si réjouissante du cuistre qui croit sérieusement à sa fêrule ». (*Souvenirs*, page 116).

sur le public. Au point de vue de la question simplement commerciale, ils sont abominables; car imaginez un jeune auteur qui attend la recette du soir pour manger; si vous dites au public : « N'entre pas ! », vous faites là une besogne de bien vilain homme.

Peu de temps après, Becque reprenait le même thème :

Nous ne nous plaindrions donc pas, mes amis et moi, de la critique de Sarcey, si elle restait dogmatique et normalienne... Mais Sarcey ne se contente pas de décrier notre art, de goguenarder nos prétentions et nos effets; il nous vise encore à la bourse. Dès qu'un de nos ouvrages a la bonne chance de réussir, il se rejette et se rattrape sur sa valeur commerciale : « Cette pièce, s'écrie-t-il, pourra plaire aux lettrés, aux délicats, à une *petite élite dont je crois faire partie*; mais demain, mais dans huit jours, si elle va jusque-là, vous m'en direz des nouvelles »... Remarquez que Sarcey sait très bien ce qu'il fait là. Lorsqu'il dit d'une pièce que le public n'y viendra pas, c'est lui-même qui presse sur le public et qui le détourne d'y aller... Mais je voulais montrer chez Sarcey la canaillerie dont il fait preuve avec nous. Voilà un homme qui, depuis plus de trente ans, gagne cinquante mille francs par an... Si quelqu'un devait prendre garde et respecter les intérêts de ses confrères, c'est bien lui. Eh bien ! ce scélérat nous coupe chaque fois nos ressources et trouve une satisfaction basse à nous prendre par la famine : c'est abominable !

Le « louche métier », la « question commerciale », le « vilain homme », la « besogne du vilain homme », le « manger » ont chez Becque leurs synonymes : « Sarcey sait bien ce qu'il fait », « la valeur commerciale », « le scélérat », « la canaillerie », « la famine »; le cri : « ils sont abominables » a même son équivalent : « c'est abominable ».

Becque n'a pas eu de relations suivies avec Zola. Comme Mme Zola a été assez aimable pour nous

le dire dans une lettre par laquelle elle répondait à une de nos questions, les rapports de deux écrivains se réduisaient à quelques entrevues dans le monde. Ils ne se concertaient pas pour mener campagne ensemble, de front. Becque, nous l'avons vu, combattait même parfois Zola et son école. Cependant, les voilà sur un point bien d'accord, de sorte que Becque, en somme, ne fait que pasticher les phrases de son adversaire ! Mais, empressons-nous de dire que les emprunts qu'il a faits à Zola ne concernent que certaines de ses chroniques ; on n'en trouve pas dans son théâtre.

Il n'y a pas une seule pièce de Becque qui soit réellement une copie de quelque grand écrivain français ou étranger. En outre, chacune de ses œuvres est marquée de son propre sceau. Même quand il se rencontre un détail emprunté, il est à peine reconnaissable : Becque y a toujours mis un cachet personnel. Il est nécessaire d'insister sur ces faits après les longues recherches que nous venons d'étaler. Notre examen a été poussé à fond, mais il ne doit pas nous faire perdre de vue l'œuvre entier. En effet, quelle que soit l'impression qui se dégage de ce chapitre, l'œuvre de Becque a d'innombrables détails dont on ne trouve pas l'égal chez les autres écrivains. La seule conclusion à tirer serait la suivante : Becque n'a imité personne mais il a été élevé à la bonne école des grands écrivains français, dont il a assimilé les belles qualités. Cette assimilation a été moins parfaite au moment où il écrivait son *Enfant Prodigue*, *Michel Pauper* et *L'Enlèvement* ; elle a été achevée lorsqu'il écrivit *Les Corbeaux*,

La Navette, Les Honnêtes Femmes, Madeleine, La Parisienne, Le Départ, La Veuve !, Les Polichinelles. Les influences, souvent contraires, qu'il a subies se démêlent encore assez aisément dans ses premiers ouvrages, dans les autres il ne peut être question que de réminiscences lointaines, d'affinités, de parenté, bref : d'atavisme littéraire — pour ce qui concerne les classiques et les aînés, ou de rencontres inconscientes, d'allusions et d'insinuations voulues — pour ce qui est relatif aux contemporains. L'originalité de Becque est incontestable. Dans ses conférences et ses causeries, il aimait à dire que Dumas père et d'autres étaient de vrais auteurs dramatiques puisqu'ils empruntaient les sujets de leurs pièces à l'histoire, aux légendes et aux écrivains d'autrefois, et qu'ils avaient des collaborateurs. Il n'a pas suivi leur exemple. Lorsqu'il s'agit de Molière et d'Anatole France, par exemple, la question de « plagiat » se pose quelquefois; on ne peut pas la soulever au sujet de Becque. Il ne prenait son bien que dans son propre trésor.

TABLE DES MATIERES

QUATRIÈME PARTIE

LA FORME

CHAPITRE PREMIER

LE STYLE D'HENRY BECQUE

Style d'un auteur dramatique : la part de l'auteur dans le langage des héros. A la recherche de la limite entre le langage parlé et le langage écrit. Le psychologue l'emporte sur le grammairien. — La première manière de Becque. La déclamation et la rhétorique dans *Michel Pauper* et *l'Enlèvement*. — La perfection grandissante : l'écriture exclusivement psychologique; la sobriété et l'intensité de la prose; le lyrisme obtenu par les mots les plus simples, heureusement disposés. Morceaux dignes des meilleures anthologies classiques. Sans chercher de nouveaux signes, Becque « se rattrape » dans l'emploi des anciens

7

CHAPITRE II

LES PROCEDES DRAMATIQUES

Henry Becque contre les lois de la critique, contre les règles de l'Art et contre les conventions. — L'entrée

immédiate en matière : l'exposition proprement dite n'existe pas. La vie des personnages coule sans cesse. Des données faibles à manier. — L'action : dynamique dans les premières pièces; discrète dans les autres. C'est la vie des personnages qui produit l'action. La chaîne des petites actions. — L'apparente absence du dénouement. L'imitation des réalités sans bord. — La poétique nouvelle traîne avec elle de vieux moyens. Le raisonneur remplacé. Les mots d'auteur et de nature. L'aparté. Les « bas » et les « à l'oreille ». Le monologue. La lettre. Le personnage épisodique. — Les conventions et les clichés littéraires. Les répétitions. Les phrases symétriques. — La construction des pièces. La création consciencieuse, lente. La torture de la composition. L'angoisse de la perfection. L'harmonie des parties. Le musical et le décoratif dans l'œuvre de Becque. La mesure et le manque de mesure. Les détails soupesés. — La solidité de l'architecture dramatique subordonnée à l'image de la vie. Ses proportions adéquates à celles de la nature. — Le comique et le sévère dans les pièces. Le tragique. — En résumé : pas de procédé pour le procédé; l'élargissement de la perspective théâtrale.

CINQUIÈME PARTIE

L'ORIGINALITE

CHAPITRE PREMIER

GENERALITES AU SUJET DES INFLUENCES SUR L'ESPRIT ET L'ŒUVRE D'HENRY BECQUE

Ce qui se dégage déjà des chapitres précédents : une formation parmi les luttes sociales et philosophiques. Le culte de Renan et de Taine. L'influence prépondérante de la pensée scientifique sur Becque. — Difficultés dans la recherche des sources littéraires. La bibliothèque de l'auteur manque; les indications de ses *Souvenirs* doivent être employées prudemment. A-t-il eu une culture assez large ? La hantise du « semblable » : Becque et Corneille, Becque et Musset; homonymes : *La Parisienne* de Dancourt et *Les Corbeaux* de l'auteur allemand G.-F. Moser; ressemblances avec Murger, Barrière, Sardou et les autres. Certains rapprochements et parallèles sont possibles.

CHAPITRE II

LE CULTE DE BECQUE
POUR LES PLUS GRANDS AUTEURS DRAMATIQUES

Shakespeare révélé par Voltaire, aimé par le XVIII^e siècle, loué par Mme de Staël et Stendhal, maître des romantiques. Taine l'offre comme modèle. L'influence de Shakespeare par l'intermédiaire du byronisme. Becque étudie l'œuvre de Shakespeare, qui est pour lui, avec Molière, le meilleur auteur dramatique. La folie de Michel Pauper et de Blanche Vigneron et la folie dans Shakespeare. — Becque moliériste. Sa retentissante conférence à l'Odéon. La connaissance et l'admiration de Molière. *Molière mon maître...* Pas d'emprunts ni d'imitation, des allusions seulement. L'influence en tant qu'elle est une fatalité des descendants. Il y a parenté entre les deux auteurs. — Becque et Beaumarchais, ennemis de la censure. — Une sorte de Figaro dans *l'Enfant Prodigue*. 208

CHAPITRE III

L'IMITATION DE LORD BYRON

Byron dans la littérature française jusqu'à 1867. — Le choix du sujet de *Sardanapale* est dû au compositeur de Joncières. Delacroix, Scribe et Mayerhofen. — La part originale de Becque dans *Sardanapale*. Les changements. Influence de l'esprit byronien sur *Michel Pauper*. 225

CHAPITRE IV

HENRY BECQUE ET LES POETES

L'amour de Becque pour Béranger. Le poème des *Gueux*. — « Je me souviens de ma jeunesse » et « J'avais vingt-ans... ». — Dans *Sardanapale* de Byron, Becque introduit une scène qui ne fait que pasticher les *Adieux de Marie Stuart*. — L'amour de Becque pour Victor Hugo. Becque cite et admire la poésie de Hugo. Il fait une conférence vibrante d'éloges sur le grand

écrivain humanitaire. La mission sociale et humaine du théâtre de Hugo et Becque	241
--	-----

CHAPITRE V

L'INFLUENCE DE BALZAC

On imite les personnages de Balzac, à Venise, en Hongrie, en Russie, etc. L'essai de Taine. L'enthousiasme de Zola pour Balzac. L'influence générale. Les affaires, les relevés de comptes chez Becque. Les cousins de Mercadet, du baron Hulot et de la baronne Hulot. <i>Eve et David</i> et la <i>Recherche de l'Absolu</i> et les inventeurs dans <i>Michel Pauper</i> . Les origines de l' <i>Enfant Prodigue</i> , de la <i>Parisienne</i> , et, surtout, des <i>Corbeaux</i> peuvent être dans les <i>Employés</i> , le <i>Cousin Pons</i> et <i>César Birotteau</i> . Un été de la Saint-Martin dans l'amour de Becque pour Balzac. Un jeune critique lègue à Becque les œuvres complètes de Balzac	259
---	-----

CHAPITRE VI

BECQUE ET SES PROCHES PREDECESSEURS
AU THEATRE

A l'école d'Eugène Labiche. Martin-Lubize, oncle de Becque, collaborateur de Labiche. L'influence des vaudevilles de Labiche sur l' <i>Enfant Prodigue</i> . Quelques parallèles de détail. <i>La Parisienne</i> et <i>Le plus heureux des trois</i> . — Becque et Emile Augier. Les inventeurs dans leurs pièces. Les notaires des deux dramaturges. Leurs jeunes filles et leurs financiers. — Becque et Dumas fils. Leurs rapports changeants. Becque varie : ses hommages à Dumas fils; ses boutades. La raillerie contre l'éternel fils naturel. La parodie des <i>Idées de Madame Aubray</i> . Les procédés pareils à ceux de Dumas fils. Une pièce à thèse à la façon de Dumas fils. <i>L'Enlèvement</i> et <i>l'Ami des femmes</i> . Becque a voulu écrire <i>La Dame aux Camélias</i> moderne	286
--	-----

CHAPITRE VII

HENRY BECQUE ET LES ROMANCIERS
DE LA DEUXIEME MOITIE DU XIX^e SIECLE

Un amateur de romans. <i>Une bonne affaire</i> d'Hector Malot et <i>Michel Pauper</i> . Les personnages de Flaubert sont des
--

familiers pour Becque. Il s'agit encore d'une parenté. M. Bernardin et Lieuvain. Clotilde du Mesnil et Emma Bovary. Deux maris confiants : Du Mesnil et Charles Bovary. — Les éloges de Becque pour *Fromont jeune et Risler aîné*. L'amant de Sidonie, Risler, et celui de Clotilde ont des traits communs. Les jeunes ouvrières du romancier sont des sœurs aînées de celles du dramaturge. — Becque « éreinte » et raille les Goncourt. Un paradoxe amusant : Germinie Lacerteux inspire à Becque de créer un personnage des *Polichinelles*, Virginie Lacerteux. — La tragédie de l'ouvrier Pauper précède l'*Assommoir* de Zola. Becque attaque le naturalisme, notamment son chef. Une inconséquence : l'estime pour Zola. L'influence de Zola s'est exercée sur ses chroniques et non sur son théâtre 346

ORIGINALITÉ (RÉSUMÉ) 372

TABLE DES PLANCHES

1. HENRY BECQUE EN 1889, par Nadar	2-3
2. « LES HONNETES FEMMES ». Scène X. Mme Chevalier, Geneviève, Lambert, les enfants de Mme Chevalier. Interprètes : Mme Bretty, Mlle Nizan et M. Guilhène, de la Comédie-Française	48-49
3. COUVERTURE DU POÈME « FRISSON »	64-65
4. COUVERTURE DES « QUERELLES LITTÉRAIRES ».	64-65
5. MME VIGNERON ET MME DE SAINT-GENIS (<i>Les Corbeaux</i> , Acte premier. Mme Devoyod et Mme Fonteney, de la Comédie-Française).	80-81
6. MME SAINT-GENIS ET MME VIGNERON, (<i>Les Corbeaux</i> , Acte II, scène 1).	112-113
7. « LES POLICHINELLES ». Fac-simile d'un autographe d'une page inédite de la première version des <i>Polichinelles</i>	136-137
8. PAUL MOUNET, L'INTERPRÈTE DE MICHEL PAUPER. (Reprise de 1886, à l'Odéon)	168-169
9. COUVERTURE DE « MOLIÈRE ET L'ÉCOLE DES FEMMES », conférence de Becque (1886).	216-217
10. HENRY BECQUE CONFÉRENCIER, VERS 1886. D'après un dessin de Guth.	216-217
11. « LA MORT DE SARDANAPALE », par Delacroix.	224-225
12. P.-J. BÉRENGER, poète. Portrait de Scheffer	248-249
13. VICTOR HUGO, par Montchablon.	256-257
14. « CONFÉRENCE SUR VICTOR HUGO ». Fac-simile d'un autographe d'une page de cette conférence faite par Becque à l'Exposition Universelle	256-257
15. HONORÉ DE BALZAC, par Boulanger	272-273
16. MARIE VIGNERON ET TEISSIER (Acte III des <i>Corbeaux</i> . Mme Berthe Bovy et M. Léon Bernard, de la Comédie-Française)	320-321

17. COUVERTURE DU VOLUME III DU « THÉÂTRE COMPLET »
(1898) 368-369
18. COUVERTURE DES « SOUVENIRS D'UN AUTEUR DRAMA-
TIQUE » (1895). Edition complètement épuisée. ... 368-369

*L'index des noms est à la fin du troisième volume
(thèse complémentaire).*

Date Due

NOV 7 1993			
NOV 17 1993			
NOV 18 1993			
DEC 15 1993			
DEC 9 '93			



CAT. NO. 23 233

PRINTED IN U.S.A.



0 1164 0154158 0

ART 246

PQ2193 .B4Z52 t.2
Arnautovic, Aleksandar
Henry Becque

DATE	ISSUED TO
	141345

*Arnautovic, Aleksan-
dar*

141345

